ادبستان



با گفتار و آثاری از:

دکتر حمید فرزام / یاسر هشترودی / دکتر حداد عادل / دکتر محمدرضا باطنی / دکتر مهدی درخشان / اسدالله امرایی
صفر سلیمان / دکتر نعلبندیان / آلبر کامو / فاضلی بیرجندی و...

گفتگو با استاد مجید کیانی



۲۹
ماهنامه ـ اردیبهشت ۱۳۷۱
۸۸ صفحه ـ ۲۵۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیر مسئول و سردبیر: سید احمد سام
سال سوم ـ شمارهٔ پنجم (پیاپی: ۲۹) ـ اردیبهشت ماه ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شماره بخش آگهی ها: ۳۲۸۴۴۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTÁN
The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
(Vol.3, No4, May. 1992)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax: 311223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

■ ادبیات داستانی: علی اصغر شیرزادی
■ سینما و تئاتر: حمیدرضا زاهدی
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه‌آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف كاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می‌توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خود را همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند.

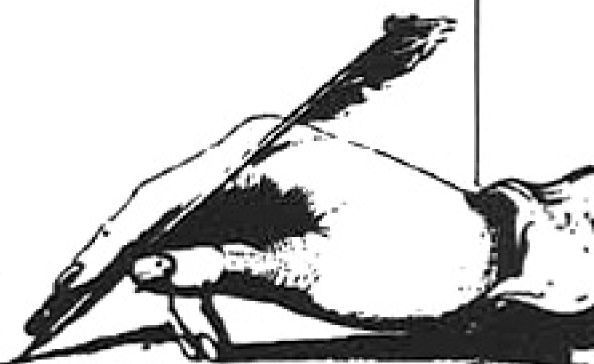


□ روی جلد از هاشم بدری

□ پشت و داخل جلد: خوشنویسی، اثر قربانعلی اجلی

بسم الله الرحمن الرحیم

با خوانندگان ... ۴
تحقیقی پیرامون اخلاق اسلامی در شاهنامهٔ فردوسی ... دکتر حمد فرزام ... ۶
طلب در مثنوی ... اسحاق طغیانی ... ۱۱
لغات و اصطلاحات «تعلیم و تربیت» در آثار شهید مطهری ... محمد حسن محمدی ... ۱۴
حجله سوران ... یاسر هشترودی ... ۱۸
مجید کیانی: موسیقی ما باید موافق با فرهنگ خودمان باشد ... فرمهر منجزی ... ۲۰
سالهاست که برای مفاهیم جدید واژه ای نساخته‌ایم (گفتگو با دکتر باطنی) ... ماریا ناصر ... ۲۶
عطش بی پایان (دربارهٔ زندگی، آثار و فلسفهٔ آلبر کامو) ... آن برونتویک / سیروس سعهدی ... ۳۰
هر پاره سنگ ایران، جهان معنی‌هاست (گفتگو با صفر سلیمان، استاد دانشگاه در تاجیکستان) ... ۳۶
اولیور استون: افشاگر ماهیت پلید هیأت حاکمهٔ آمریکا ... وصال روحانی ... ۳۸
باز هم پیرامون یك شعر سعدی ... دکتر مهدی درخشان ... ۴۴
ضیافت خط و رنگ (یادداشتی برخط نگاره های قربانعلی اجلّی) مهسا برنیان ... ۴۶
خوبتر زین نتوان گفت که سعدی گوید ... کامیار عابدی ... ۴۸
بوی گند جنازه، بازی بزرگان، مجازات شیر ... سرگیو رامیرز / اسدالله امرایی ... ۵۲
آنچه خود داشت زبیگانه تمنا می کرد (گفتگو با فرامرز پایور) میرمحمود میرزاده ... ۵۴
ماهیّت و دریافت نقش در بازیگری ... میرکمال نصیری ... ۶۰
ساتیا جیت رای: شاعری در سینما ... ۶۳
شعر ... دکتر حداد عادل - تیمور ترنج - فرهاد صابر ... ۶۴
رواج زبان فارسی در ارمنستان (گفتگو با دکتر نعلبندیان، زبانشناس ارمنی) ... ۶۶
هرتسوگ: آزاد برای دیوانگی ... ترجمهٔ عبدالمجید اسکندری ... ۶۸
(گفتگویی با هرتسوگ فیلمساز آلمانی)
موسیقی فیلم ... مهرزاد شکوهمند ... ۶۹
ملودرام به جای هجو ... محسن بیگ آقا ... ۷۰
آمیزه‌ای ناموزون ... رضا درستکار ... ۷۲
کامپیوتر گرافیك؛ جادوی جدید سینما ... ریچارد کولیس / حمید ذاکری ... ۷۴
برخی تأملات و یك داوری دیگر پیرامون مسخ ... فاضلی بیرجندی ... ۷۸
اخبار فرهنگی ... ۸۰
شهر کتاب ... ۸۵



با خوانندگان...



صدای آسمانی

حضور محترم گردانندگان مجله گرانسنگ ادبستان. سلام علیکم. در یکی از شماره‌های مجله‌اتان، سخنرانی استاد شجریان، در یکی از دانشگاههای آمریکا را چاپ کرده بودید که در آن استاد خاطره‌ای را نقل کرده بود بدینقرار که: در یکی از اجراهای خصوصی ایشان، تاجری کره‌ای نیز حضور داشته است که در انتهای برنامه استاد، نظر آن تاجر را در مورد برنامه‌اشان می‌پرسند و آن شخص کره‌ای جواب می‌دهند: «علی‌رغم اینکه کلمه‌ای متوجه نشدم، ولی احساس می‌کنم که می‌توانم به این صدا اعتماد کنم». و این جمله‌ای بود که بنا به نقل استاد، خستگی یک عمر زندگی را از تن او بدر کرده است. این خاطره مرا به یاد خاطره مشابهی انداخت که چند سال پیش در دانشکده ادبیات دانشگاه علامه طباطبائی رخ داد، بدینقرار که: استادی داشتیم به اسم دکتر ابویاسر که عرب بود، و مردی با قامتی بلند و استخواندار و چهره‌ای نورانی و جذاب و همچنین شاعری گرانمایه و باریک خیال و خیلی حساس و زودرنج، در عین حال در فرائض دینی بسیار متعبد و سختگیر. از قضا روزی در یکی از کلاسهای ایشان (متون فقهی) بحث موسیقی به میان آمد که استاد قاطعانه حکم به حرمت آن کردند و البته این رویداد قبل از فتاوی حضرت امام خمینی(ره) در مورد موسیقی بود. بعد از پایان کلاس و خلوت شدن آن، اینجانب به اتفاق دو تن دیگر از دوستان (آقای... و آقای...) به دور استاد حلقه زدیم و نظرشان را در مورد ام‌کلثوم خواننده فقیده عرب جویا شدیم. استاد ابروانی بالا انداخته و با قیافه‌ای که حکایت از کراهت ایشان از جواب دادن می‌نمود، گفتند که: ام‌کلثوم خواننده بسیار بزرگی بود. هیچوقت اشعار مستهجنی نمی‌خواند و مجالسش همیشه سنگین و به دور از لهو و لعب بود. به خصوص در این اواخر که به نفع سازمان آزادی بخش فلسطین هم می‌خواند. بعد از این توضیحات به خودمان جرأت داده و پرسیدیم که آیا شما صدای ایشان را گوش می‌کنید که این بار ابروانش بیشتر بالا رفت (که اگر به خاطر موهای مجعدش نبود، ابروانش با موهای سرش تصادف می‌کرد) و در جواب با قیافه‌ای منکرانه گفتند: نه. نه. هیچوقت به صورت ارادی نخواسته‌ام که نه تنها صدای ایشان، بلکه صدای هیچ خوانندهٔ دیگری را بشنوم، ولی بعضی وقتها که از خیابانی عبور می‌کنم و صدای ایشان را از درون مغازه‌ای می‌شنوم، دگرگون می‌شوم. صدای او فوراً مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد و سعی می‌کنم که از برد صدای ایشان خودم را دور سازم تا بیشتر تحت تاثیر قرار نگیرم. در این اثنا یکی از دوستان پرسید: استاد، آیا تا به حال صدای شجریان را شنیده‌اید؟ پاسخ دادند ـ نه، نمی‌شناسمش. چطور می‌خواند؟ برای لحظاتی ما سه نفر گیج و منگ به همدیگر خیره شدیم. چون اولا چیز زیادی بصورت کلاسیک از موسیقی و به خصوص سبک استاد نمی‌دانستیم. گرچه از پیشترها صدای گرم ایشان یگانه انیس خلوت ما بود، ثانیاً با توجه به اینکه استاد ابویاسر فارسی نمی‌دانستند، باید آن مقدار کمی هم

که می‌دانستیم به زبان عربی شکسته و بسته توضیح می‌دادیم. تا اینکه فکری در ذهن ما مثل برق درخشید. گفتیم: استاد تلویزیون بیشتر اوقات صدای شجریان را پخش می‌کند. البته در آنجا از بی‌مهری صداوسیما دم نزدیم. گفتند کدامشان را. گفتیم:

صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن
دور فلک درنگ ندارد شتاب کن
خورشید من ز شرق ساغر طلوع کرد
گر بانگ عشق می‌شنوی ترک خواب کن

گفتند: ها پس اون اسمش شجریان است؟ (در حالی که گره از ابروان می‌گشاد و از گرفتگی چهره‌اش دیگر هیچ اثری نبود) هر وقت آن آهنگ را می‌شنوم زود می‌زنم تو سر بچه‌ها و ساکتشان می‌کنم تا خوب بشنوم. صدای این مرد واقعاً خدایی (آسمانی) است. «صوته واقعاً ربانی». و در آخر با حالت ناراحتی گفتند: ولی شعرش را نمی‌فهمم. راستی شعرش مال حافظ است؟ گفتیم: بله. استاد خیلی مشتاق بودند که شعر حافظ را بفهمند و از ما خواستند که شعر را برایشان ترجمه کنیم و بعد از ترجمه دست و پا شکسته، سه نفر با یک حالت عجیبی گفتند: «عظیم»!

به این علت این خاطره را برایتان نقل کردم تا در صورت چاپ آن به گوش استاد شجریان هم برسد و چون ایشان در سال ۷۰ کنسرتهای زیادی اجرا کردند، شاید این خاطره خستگی استاد را از تنشان بیرون ببرد. گرچه استاد خودشان را خاک پای مردم ایران می‌دانند و به عشق این مردم، خواندن هرگز ایشان را خسته نخواهد کرد.

آوردن همزه در وسط یا آخر کلمه

... به استحضار می‌رساند: در صفحهٔ ۵ شمارهٔ ۲۷ ادبستان (اسفند ۷۰) ملاحظه شد که آقای جلال راستی ـ دبیر ادبیات ـ در مورد کلمه‌ئی از مقاله دکتر مهدی درخشان که قبلاً در یکی از شماره‌های همین ماهنامه به طبع رسیده، مرقوم داشته است که: «ضمناً در قسمت پایانی کلامشان فرموده‌اند: برخلاف آئین دستور و سنت متعارف است، بهتر است «آیین» بنویسند تا از نظر رسم الخط فارسی درست‌تر باشد.»

لازم دانستم که به عرض ایشان و تمام سروران معظمی که می‌گویند در فارسی همزه فقط در اول کلمه قرار می‌گیرد و از آوردن همزه در وسط یا آخر کلمه باید پرهیز شود و روی این اصل همه همزه‌ها را تبدیل به «یاء» می‌کنند، برسانم که زبانشناسان در این زمینه معتقدند: «ملاك، تلفظ کلمه است». یعنی همانگونه که در محاورات به کار می‌رود، باید نوشت.

بدیهی است که در محاورات نمی‌گویند: پاییز، آیین، گویی، و...؛ می‌گویند: پائیز، آئین، گوئی، و...، به هیچ وجه نباید از آوردن همزه، در وسط یا آخر کلمه پرهیز شود.

سیدهادی حائری (کورش).

■ از حسن توجه شما سپاسگزاریم و توجهتان را به مقاله‌ای که در همین مورد و به قلم آقای دکتر مهدی درخشان نوشته شده است، جلب می‌کنیم.

در ویرایش مطالب و صحیح نوشتن لغات بیشتر بکوشید



مسؤولان محترم مجلهٔ ادبستان، ضمن عرض سلام و با سپاس از کوششهای شما برایتان آرزوی توفیق می‌کنم.

در این نامه پیشنهادهایی دارم که امیدوارم مورد توجه قرارگیرد. از آنجا که نشریه شما ادبستان نام دارد، چه خوب است که هنگام چاپ مقالات به این نکته توجه فرمایید که غلط نگارشی در آنها راه نیابد. به ویژه در این هنگام که اشتباهات نگارشی و گفتاری در بسیاری از رسانه‌های گروهی به صورت پی‌درپی به چشم می‌خورد و یا به گوش می‌رسد. مجله شما که از معدود مجله‌های ادبی و هنری این مرزوبوم است باید برای تحقق این امر مهم بکوشد. مثلا در قسمت «با خوانندگان» ادبستان شمارهٔ ۲۷ در صفحهٔ ششم ـ ستون اول ـ سطر دهم نامه آقای قربانعلیْ سراج (علی یاسین)، کلمهٔ «ناچاراً» آمده است و اهل ادب و ادبستان می‌دانند که این کلمه فارسی است و تنوین عربی نمی‌گیرد و باید «به ناچار» نوشته شود. در چنین مواردی بجاست که چنین اشتباهاتی تصحیح شود زیرا رسالتی که شما بر عهده دارید کمک به پیشرفت ادب و فرهنگ و هنر کشور است و هر کلمه ای که در این نشریه به هر صورتی که چاپ شود، می تواند مورد استناد قرارگیرد.

در همین زمینه این جانب پیشنهادی دارم. اگر شما موافق باشید یك صفحه از مجله را به غلطهای نوشتاری و گفتاری و صورت صحیح آنها اختصاص دهید. این بنده حقیر خود علاقه بسیاری به این مباحث دارم و مقالات و کتابهای بسیاری هم در این زمینه در اختیار دارم که می توانم مطالب مناسبی را با اجازه نویسنده آنها و یا با ذکر نام آنان تنظیم کرده و برای چاپ به مجلهٔ شما ارسال کنم.

زبان فارسی از نسلهای قبل به ما سپرده شده و ما اگر نمی‌توانیم شاخه‌ای به این درخت کهنسال بیفزاییم لااقل باید بکوشیم از این درخت تنومند به خوبی نگهداری و حفاظت نماییم. البته شاید گفته شود که این مباحث تخصصی است و فقط اهل ادب را به کار آید؛ اما بنده معتقدم که بعضی از این اشتباهات جنبه تخصصی ندارد و هر کس که به اصطلاح فارسی نویس است ملزم به رعایت بعضی نکات هست و به عنوان مثال همین اشتباهی که در ابتدا ذکر آن رفت از همین موارد است. به هر حال: صلاح نشریه خویش، سردبیران دانند!

دیگر اینکه مقالات شما در پیرامون موسیقی بسیار عالی و قابل ستایش است و امیدوارم به چاپ این گونه مقالات ادامه دهید. از آنجا که موسیقی کلاسیك متأسفانه در ایران شنوندگان زیادی ندارد، خوب است شما با چاپ مقالات درباره زندگی و کار آهنگسازان بزرگ و تفسیر آثار هنری آنان، خوانندگانتان را با این هنرمندان آشنا سازید. به خاطر چاپ مقالات مربوط به بتهوون و موتسارت از شما تشکر می کنم.

مهیار فاطمی ـ کرمان

■ **از پیشنهاد خوبتان استقبال می کنیم و به همین وسیله از شما می خواهیم تا مقالات و نوشته های خود را برای بررسی به دفتر ادبستان ارسال فرمایید.**

یك شیوهٔ نگارش تثبیت شده

...آقای سردبیر، در شرایطی که بشر قصد دارد پا را از کهکشان فراتر نهد، متأسفانه ما در ایران یك شیوهٔ نگارش تثبیت شده برای زبان فارسی نداریم تا همهٔ فارسی زبانان از آن استفاده نمایند. هرکسی به همان شیوه می‌نویسد که آن را فراگرفته و یا می‌پسندد. من از شما خواهش می‌کنم خودتان قضاوت نمایید. نوآموزانی که به تازگی پای به دوران ابتدایی نهاده‌اند و در آینده مجلات ادبی را مطالعه خواهند نمود، چه طرز نگارشی را قبول کنند؟ از کجا بدانند که کدام طرز نگارش صحیح است؟

شمارهٔ بیست و شش از مجلهٔ ادبستان ـ همان چند صفحهٔ اوّلش ـ را از نظر بگذرانیم:

صفحهٔ ۲ [داخل جلد) سطر ۲: مسئول ← مسؤول

صفحهٔ ۲ مقابل اولین مربع کوچك سفید: مسئولیّت ← مسؤولیت

صفحهٔ ۳ سطر ۳: مرضیهٔ پروهان ← مرضیه پروهان

صفحهٔ ۴ ستون اول، یك سطر مانده به آخر: دکتری ← دکترای

صفحهٔ ۴ ستون ۲ سطر ۷ و ۸: این‌ها... می خورد؟ ← اینْها... می‌خورند؟

صفحهٔ ۴ ستون ۲ پاراگراف ۲ سطر ۲: سئوال ← سؤال

صفحهٔ ۴ ستون ۲ پاراگراف ۲ سطر ۶: سئوالات ← سؤالات

صفحهٔ ۵ ستون ۱ «درد دل یك شاعر...» سطر ۹: واژه‌ی ← واژهٔ

صفحهٔ ۵ ستون ۱، «درد دل یك شاعر...» سطر ۱۶: مبارکه‌ی ← مبارکهٔ

صفحهٔ ۵ ستون ۱، «درد دل یك شاعر...» سطر ۲۲: وظیفه‌ی ← وظیفهٔ

در صفحات دیگر و در شماره‌های دیگر هم نمونه‌های بسیاری وجود دارد.

جناب آقای سردبیر، در پایان ضمن این که از صمیم قلب عید باستانی نوروز را به شما تبریك عرض می‌نمایم، موفقیت شما را از یزدان پاك آرزومندم. منتظر جواب در مجلّه یا به صورت کتبی خواهم بود.

با تقدیم احترام ـ رضا راه‌ور

■ آقای راه‌ور ـ احساس مسؤولیت و حسّاسیتی که نسبت به زبان فارسی دارید قابل احترام است. از ابتدای انتشار ادبستان سعی کرده‌ایم تا حدّ امکان، یك رسم‌الخطّ واحد و قابل قبول را رعایت کنیم. اگر اختلافی می‌بینید ناشی از حجم کار و بی‌دقتی است که گاهی وقتها در امر ویرایش و یا تصحیح پیش می آید و تا این اندازه نیز شاید قابل اغماض باشد. گاهی وقتها هم استادان و نویسندگانی که برای ادبستان مطلب می‌فرستند خودشان اصرار دارند رسم‌الخطّ آنها را رعایت کنیم و ما نیز این خواستهٔ آنان را می‌پذیریم.

تحقیقی پیرامون اخلاق اسلامی در شاهنامه فردوسی

● دکتر حمید فرزام



ان فی خلق... آیه ۹۰ و ۹۱ سوره ۳ (آل عمران) بنام خداوند جان و خرد / کزین برتر اندیشه برنگذرد / خداوند نام و خداوند جای / خداوند روزی ده رهنمای / خداوند کیهان و گردان سپهر / فروزنده ماه و ناهید و مهر / زنام و نشان و گمان برتر است / نگارنده برشده گوهر است /...

استاد ابوالقاسم فردوسی (۳۲۹_۴۱۱ یا ۴۱۶ هـ) بزرگترین شاعر حماسه سرای ایران بلکه جهان که در نظم داستانها و اساطیر باستانی و قصص و روایات قهرمانی و تاریخی ایران - با نبوغ و استعداد خداداد سخن را به آسمان علیین برد و در عذوبت به ماءمعین رسانید. (چهار مقاله. ص ۴۷) در فن خویش بزرگ آیتی است که نام او همواره با احترام زینت بخش تاریخ ادب و فرهنگ کشور ایران خواهد بود و منظومه حماسی بی‌نظیر او نیز که شامل داستانها و اساطیر ملی و وقایع تاریخی از آغاز تمدن نژاد ایرانی تا انقراض سلسله ساسانی است (تاریخ ادبیات در ایران دکتر صفا ج ۱ ص ۴۸۹) علاوه بر محسنات و فواید بی‌شمار ادبی و تاریخی و همچنین اهمیت فراوان از لحاظ اشتمال بر بخش اعظم آداب و رسوم و سنن و عقاید دیرینه یعنی فرهنگ کهن و جاودان مردم این سامان در قرون و اعصار گذشته ـ متضمن بسیاری از مطالب آموزنده و عبرت آموز اخلاقی و اجتماعی و مذهبی و دیگر مباحث انسانی است که برارزش معنوی آن افزوده و اثر مزبور را بیش از حد معمول مقبول طبع مردم صاحبنظر نموده تا آنجا که می‌توان قسمتهایی از آنرا آئینه عبرت و گنجینه پند و حکمت دانست و خواندن آنرا برای تهذیب اخلاق و تشحید اذهان و تنبیه و بیداری همه طبقات مردم خاصه جوانان که از گردش روزگار و انقلاب احوال بیخبرند لازم شمرد. این مطالب اخلاقی بر دو گونه است یکی پندها و حکمتهای فراوانی که فردوسی به سائقه میل باطنی و ذوق فطری خویش غالبا در آغاز و انجام حوادث و وقایع و بعد از پیروزی یا شکستهای پادشاهان و پهلوانان و انقراض سلسله‌ها که دگرگونی و تبدل اوضاع و احوال را در پی داشته، از سر عبرت و نصیحت به مناسبت و جای جای آورده و به متن اصلی شاهنامه افزوده و نوع دیگر اندرزها و وصایا و مواعظ و حکمی است که در نسخه شاهنامه منثور ابومنصوری و دیگر مآخذی که مورد استفاده وی قرار گرفته وجود داشته و از قول بعضی از پادشاهان و وزیران و موبدان و پهلوانان و دیگر بزرگان در تضاعیف بعضی از فصول و ابواب شاهنامه آمده، مانند: اندرزهای اردشیر به شاپور (ص ۶۱۱ خلاصه شاهنامه فروغی) و اندرزهای هرمز به فرزند خود بهرام (ص ۶۱۵) و سخنان حکیمانه بوذرجمهر با انوشیروان و موبدان در هفت بزم (ص ۶۹۸) و پندنامه بوذرجمهر (ص ۷۱۴) و نظایر اینها که اگر چه از زبان دیگر آنست لیکن گویی همه از دل فردوسی برآمده و به هرحال او با آوردن و درج این هردو گونه مطالب نغز و حکمت آمیز علاقه قلبی خود را به اصول و مبانی اخلاقی اثبات و اظهار نموده و این معنی یادآور جمله معروف امانوئل کانت (متوفی ۱۸۰۴م) فیلسوف بزرگ آلمانی است که گفته: دو چیز روح را به اعجاب می‌آورد و هرچه اندیشه و تأمل بیش کنی اعجاب و احترام نسبت به آن دو چیز همواره تازه و افزون می‌شود یکی آسمان پرستاره که بالای سر ما جا دارد و دیگر قانون اخلاقی که در دل ما نهاده شده است. (سیر حکمت در اروپا. ج ۲. ص ۲۶۲)

این قانون اخلاقی چنان در دل فردوسی جای گرفته و با جان و اندیشه او درآمیخته که در بسیاری از اشعار شاهنامه به مناسبت جلوه گر و نمودار است و من بنده پیش از ذکر موارد مزبور در بیان این معنی به سخنی که بعضی از صاحبنظران در باره (تکالیف اخلاقی) گفته‌اند اشارت می‌کنم: «... هر شخص عاقل خردمندی به حکم (عقل و وجدان) براساس یك نوع (مسئولیت) خود را به انجام دادن (تکالیف اخلاقی) موظف و ملزم می‌بیند و این الزام به حدیست که فلاسفه قدیم فضائل اخلاقی را لازمه عقل و دانش و معرفت بلکه با آن یکی می‌دانستند و می‌گفتند شخص دانا خود به خود نیکوکار است و شر و بدی ناشی از جهل و نادانیست...» (علم الاخلاق، جزو منطق و فلسفه. دکتر سیاسی ص ۶۹) نکته جالب توجه اینست که مواعظ و مطالب حکمت آمیزی که درضمن بعضی از فصول شاهنامه آمده و بقول ارباب بصیرت دلبستگی به آنها منبعث از عقل و دانش گوینده خردمند آنست. گاه به حدی موضوع اصلی را تحت الشعاع قرار می‌دهد که خواننده تردید پیدا می‌کند که آیا مراد گوینده بیان اصول اخلاقی است یا ذکر حوادث تاریخی و اساطیر باستانی؟ قدرمسلم اینست که استشهاد مکرر فردوسی در اثنای سخن به دنی مناسبتی بدین گونه مفاهیم عالی اخلاقی و انسانی در جهت گرامی داشتن فضائل و سبب معرفی رذائل به شاهنامه امتیاز خاصی بخشیده که نظیر آن در کمتر منظومه‌یی از این دست دیده می‌شود و براساس این همان «... هنر جهان پسندیست که بقول ولستوی همواره ملاك ثابت و معتبری دارد و آن ملاك همانا معتبر معرفت دینی و روحانی است که پیوسته افکار و عقایدی را القاء می‌کند که در همهٔ اعصار میان تمام امم عالم مشترکست» (نقد ادبی. دکتر زرین کوب. ص ۹۶) آری همین معرفت دینی و روحانی در حقیقت اساس و مبنای مکارم اخلاقی است و بهترین گواه آن قرنها قبل از کانت و تولستوی و بعضی از دانشمندان مصلح و خیراندیش و علمای تعلیم و تربیت قرن اخیر و معاصر اروپا و امریکا همچون: دکتر کارل و آناتول فرانس و اشپنگلر و کیزلینگ و جان دیوئی... (تاریخ تمدن جدید عباس اقبال ۱۳۲۰ ص ۳۵۷_۳۵۸) در

سخنان و احادیث گهربار پیامبر بزرگ اسلام و آیات بینات قرآن مجید می‌توان یافت. چنانکه در حدیث معروفی که مالك در الموطا آنرا نقل کرده فرموده است.

بعثت لاتمم مکارم الاخلاق (عظمت محمدص ـ محمد احمد جاد المولی ترجمه استاد محمود شهابی ص۱۵) و در آیه: هوالذی بعث فی الامیین رسولا منهم یتلوا علیهم آیاته و یزکیهم و یعلمهم الکتاب و الحکمة. (سوره جمعه آیه ۳)

به الهام ربانی تزکیه نفوس را مقدم بر تعلیم شمرده است و بی گمان سر بعثت انبیاء عظام خاصه پیامبر معظم اسلام تکمیل و تتمیم مکارم اخلاقی و تهذیب نفوس انسانی بوده است و فردوسی که خود از پیروان راستین آن حضرت و از معتقدان حقیقی آئین مقدس اسلام بوده و چنانکه از فحوای سخنش برمی‌آید با قرآن و حدیث نیز آشنایی داشته اصول اخلاق اسلامی را که بقول علمای علم الاخلاق منشاء عقلانی دارد و از اعتقاد به مبداء و معاد نشأت می گیرد سرلوحه کار خویش می‌دانسته چنانکه شاهنامه را بدین ابیات که دال بر خضوع در برابر آفریننده توانای جهانست آغاز کرده:

بنام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد
خداوند نام و خداوند جای
خداوند روزی ده رهنمای
خداوند کیهان و گردان سپهر
فروزنده ماه و ناهید و مهر
ز نام و نشان و گمان برتر است
نگارنده برشده گوهر است
سخن هرچه زین گوهران بگذرد
نیابد بدو راه جان و خرد
ستودن نداند کس او را چو هست
میان بندگی را ببایدت بست
(خلاصه شاهنامه فردوسی ص۱)

و جای دیگر در اثبات توحید و یکتاپرستی ضمن رد احتجاجات مادی گرایانه مدعیان حکمت و فلسفه با بیانی ساده و رسا و مردانه که از ویژگیهای اوست چنین سروده:

ایا فلسفه دان بسیار گوی
نپویم به راهی که گویی مپوی
سخن هیچ بهتر ز توحید نیست
به ناگفتن و گفتن ایزد یکیست
ترا هرچه بر چشم سر بگذرد
بگنجد همی در دلت با خرد
چنان دان که یزدان نیکی دهش
جز آنست وزین برگذردان منش
تو گر سخته‌ای راه سنجیده پوی
نباید به بن هرگز این گفتگوی

(خلاصه شاهنامه، ص ۳۴۰. تاریخ ادبیات دکترصفا. ج۱ص۴۸۸) گویی در وصف این طایفه و مقتضای همین حال و مقام است که در قرآن آمده: یعلمون ظاهرا من الحیوة الدنیا و هم عن الاخرة هم غافلون. (سوره روم ـ آیه ۷)

فردوسی در اوائل شاهنامه بعد از نعت خدا به ستایش خرد پرداخته و گفته است:

خرد افسر شهریاران بود
خرد زیور نامداران بود
خرد زنده جاودانی شناس
خرد مایه زندگانی شناس
ازویی به هردو سرا ارجمند
گسسته خرد پای دارد به بند...
همیشه خرد را تو دستور دار
بدو جانت از ناسزا دور دار
(خلاصه شاهنامه ص۱)

و لزوم پیروی از پیامبر (ص) و وصی او علی (ع) را نیز چنین بیان کرده:

چو خواهی که یابی ز هر بد رها
سر اندر نیاری به دام بلا...
به گفتار پیغمبرت راه جوی
دل از تیرگیها بدین آب شوی...
اگر چشم داری به دیگر سرای
به نزد نبی و وصی گیر جای...
(خلاصه شاهنامه ص۳)

و ادبیات زیر را که نظامی عروضی از هجونامه فردوسی درباره سلطان محمود آورده موید همین مطلب است:

مرا غمز کردند کان پرسخن
به مهر نبی و علی شد کهن
اگر مهرشان من حکایت کنم
چو محمود را صد حمایت کنم
(تاریخ ادبیات دکتر صفا به نقل از چهار مقاله ص ۴۸۳)

سپس با عنایت خاص به مقام خلافت الهی و کرامت ذاتی انسان که در آیه: و اذ قال ربك للملائکة انی جاعل فی الارض خلیفة... (سوره بقره، آیه ۲۹)

و آیه: ولقد کرمنا بنی آدم و حملناهم فی البر و البحر و رزقناهم من الطیبات و فضلناهم علی کثیر ممن خلقنا تفضیلا (سوره اسراء آیه ۷۳) بدان اشارت رفته و ظاهرا مطمح نظر فردوسی نیز بوده در دو بیت بسیار بلند و حکیمانه که بر علو اندیشه و عظمت پایگاه معنوی گوینده آن دلالت تمام دارد، خطاب به انسان گفته است:

ترا از دو گیتی برآورده‌اند
به چندین میانجی بپرورده‌اند
نخستین فطرت پسین شمار
تویی خویشتن را ببازی مدار
(خلاصه شاهنامه ص ۲)

و از همین دیدگاهست که برای پرورش استعدادهای شگرف نهانی آدمی او را به آموختن علم و دانش ترغیب و از دعوی کمال که مایه رکود و خسران است باز می‌دارد و می گوید:

میاسای از آموختن یك زمان
ز دانش میفکن دل اندر گمان
چوگویی که وام خرد توختم
همه هرچه بایستم آموختم
یکی نغز بازی کند روزگار
که بنشاندت پیش آموزگار
تدانی چو گویی که دانا شدم
به هر آرزو بر توانا شدم
چنان دان که نادان‌ترین کس تویی
چو گفتار دانندگان نشنوی...
(خلاصه شاهنامه، ص ۷۰۶_۷۰۷)

در قرآن مجید و احادیث، در تحریض برداشن اندوزی شواهد فراوان یافته می شود که برای رعایت جانب ایجاز تنها به قسمت اخیر آیه ۱۳ از سوره ۳۹ (زمر) و یك حدیث معروف از پیامبر (ص) بسنده می شود...

قل هل یستوی الذین یعلمون والذین لایعلمون انما یتذکر اولوالالباب

(سوره زمر آیه ۱۳)

اطلبو العلم ولو بالصین فان طلب العلم فریضة علی کل مسلم ان الملائکة تضع اجنحتها لطالب العلم رضی بمایطلب.

(نهج الفصاحه، ابوالقاسم پاینده ص ۶۳_۶۴)

و همین طالب علم با چنین مقام و منزلتی اگر در بند خودبینی و اعجاب گرفتار آید، چنانکه فردوسی هم اشاره کرده، مشمول این سخن حضرت امیرالمومنین علی (ص) است که فرموده: اعجاب الرجل بنفسه برهان نقصه و عنوان ضعف عقله (کلمات قصار حضرت علی (ع) چاپ وزارت فرهنگ سال ۱۳۲۴. ص ۹)

بقول حافظ: خود پسندی جان من برهان نادانی بود. (حافظ قزوینی، ص ۱۴۸)

چون فردوسی از لحاظ جنبه های معنوی، انسان را مظهر کمال و جمال مطلق و جلوه گاه انوار الوهیت می‌داند برای اینکه از نیل به سعادت ابدی باز نماند علاوه بر تشویق به کسب علم و معرفت، همواره وی را از صفات ناشایسته مانند: هوی و هوس و آز و دروغ ونفاق و کاهلی و از همه بدتر ظلم و بیداد بر حذر می‌دارد و با اشعاری نغز و حکیمانه به:

کم‌آزاری و ترس از کیفر الهی و نیکی و بردباری و میانه‌روی و همنشینی با دانایان و دوری از نادانان و پند و عبرت آموزی... و بسیاری از مکارم صفات انسانی فرا می خواند از اینرو بمصداق:

و من کل شیئی لبه و لطیفه
مستودع فی هذه المجموعة

شاهنامه علاوه بر اشعار رزمی و بزمی و اساطیری و تاریخی، چنانکه ازین پیش نیز گفته آمد گنجینه‌یی نفیس از درر و جواهر لطایف و ظرایف و پندها و حکمتهای منظوم اخلاقی است که هر بیتی ازین دست آویزه گوش هوش هر انسان خردمند ادب‌آموز دانش پژوهی تواند بود بدین قرار:

هوی:

اگر چیره گردد هوا برخرد
خردمندت از مردمان نشمرد...
(از اندرزهای اردشیر به شاپور، ص ۶۱۲)

اگر برخورد چیره گردد هوا
نیابد ز چنگ هوا کس رها
خردمند کارد هوا را بزیر
بود داستانش چو شیر دلیر...
(از برزو نامه، ص ۳۶۶)

بقول پیامبر (ص):
اشجع الناس من غلب هواه (نهج الفصاحه ص ۵۸) ـ حضرت امیر (ع) نیز فرموده:
لایجتمع العقل والهوی (کلمات قصار، ص ۴۵) و در قرآن آمده و من اضل ممن اتبع هویه بغیر هدی من الله (سوره قصص ۲۸ آیه ۵۱)
ولاتتبع الهوی فیضلك عن سبیل الله (سوره ۳۸ آیه ۲۶)
و اما من خاف مقام ربه و نهی النفس عن الهوی (۴۱) فان الجنة هی المأوی (۴۲) (سوره ۷۹ نازعات)

آز:

۱ـ پرستنده آز و جویای کین
به گیتی ز کس نشنود آفرین
چو دانی که بر تو نماند جهان
چه رنجانی از آز جان و روان؟
بخور آنچه داری و بیشی مجوی
که از آز کاهد همی آبروی...
(گودرزنامه، ص ۳۷۹)

حضرت علی(ع) فرموده:
الحرص لایزید فی الرزق و لکن یذل القدر (کلمات قصار، ص۳)

و از حضرت رسول(ص) روایت شده است: یهرم ابن آدم و یشب منه اثنتان، الحرص علی المال والحرص علی العمر (نهج الفصاحه، ص ۶۴۸)
این حدیث به گونه‌های دیگر نیز آمده مانند:
یشیب ابن آدم و یشب فیه خصلتان، الحرص و طول الامل، که عیناً در فرهنگ اخلاق اسلامی بدین عبارت ترجمه شده است: «چون آدمی پیر شود دو چیز در او جوان گردد و قوت بگیرد یکی حرص و دیگری طول امل» (رجوع شود به اصول اخلاق اسلامی، بقلم نگارنده، اصفهان کانون علمی و تربیتی جهان اسلام، سال ۱۳۴۹، ص ۵۰) صائب تبریزی همین مضمون را اقتباس کرده و گفته است:

آدمی پیر چو شد حرص جوان می‌گردد
خواب در وقت سحرگاه گران می‌گردد

دروغ و نفاق:

زبان چرب گویا و دل پر دروغ
بر مرد دانا نگیرد فروغ
کسی کو بتابد سر از راستی
کژی گیردش کار و هم کاستی
رخ مرد را تیره دارد دروغ
بلندیش هرگز نگیرد فروغ
(سخن و سخنوران ص ۷۸)

پیغمبر (ص) فرمود: اخوف ما اخاف علی امتی کل منافق علیم اللسان (نهج الفصاحه، ص ۲۰) و علی علیه‌السلام در همین باره گفته است: ایاك و النفاق فان ذا الوجهین لایکون وجیها عندالله (کلمات قصار ص ۳۱) و دروغ را نیز زشت‌ترین خویها دانسته در آنجا که فرموده: اقبح الخلائق الکذب (کلمات قصار، ص۳۲)

چو کاهل بود مرد برنابکار
ازو سیر گردد دل روزگار...
(سخن و سخنوران، بدیع الزمان فروزانفر، ۱۳۵۰، ص ۸۹)

کاهلی:

تن آسانی از کاهلی دور کن
بکوش و ز رنج تنت سور کن
که اندر جهان سود بی‌رنج نیست
کسی را که کاهل بود گنج نیست
به رنج اندر است ای خردمند گنج
نیابد کسی گنج نابرده رنج
(سخن و سخنوران، ص ۵۲)

بقول سعدی:
نابرده رنج گنج میسر نمی‌شود
مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد...

در قرآن مجید، آیه ۴۱ و ۴۲ سوره مبارکه نجم نیز شاهد صادق همین معنی است:
لیس للانسان الاما سعی (۴۱) و ان سعیه سوف یری (۴۲) سوره نجم ـ از پیغمبر (ص) هم دربن باب چنین روایت شده: اللهم انی اعوذ بك من العجز و الکسل... (نهج الفصاحه ص ۱۰۰)

ظلم و بیداد:

چنین گفت نوشیروان قباد
که چون شاه را سر به پیچد زداد
کند چرخ منشور او را سیاه
ستاره نخواند ورا نیز شاه
ستم، نامه‌عزل شاهان بود
چو دود دل بیگناهان بود...
(پادشاهی اردشیر بابکان، ص ۵۸۹)

نگر تا نیازی به بیداد دست
نگردانی ایوان آباد پست
(مقدمه شاهنامه فروغی، ص ۲۰)

در احادیث نبوّی (ص) آمده است: الظلم ظلمات یوم القیمة (نهج الفصاحه، ص ۴۰۷)
از امیرالمؤمنین علی (ع) روایت شده: لاتظلم کما لاتحب ان تظلم.
(کلمات قصار، ص۲۳)
در بسیاری از آیات قرآن به ظلم و ستم اشارت رفته مانند:
ان الذین کفروا و ظلموا لم یکن الله لیغفر لهم ولا لیهدیهم طریقا (۱۶۷) الا طریق جهنم خالدین فیها ابداً وکان ذلك علی الله یسیرا (۱۶۸) سورهٔ نساء
حضرت علی بن الحسین (ع) به فرزندش امام محمدباقر (ع) وصیت فرموده: ایاك و الظلم لمن لاناصر له علیك الاالله.

بی‌آزاری:

میازار موری که دانه‌کش است
که جان دارد و جان شیرین خوش است
سیاه اندرون باشد و سنگدل
که خواهد که موری شود تنگدل
(داستان ایرج و سلم و تور، ص ۳۸)

بنزد کهان و بنزد مهان
به آزار موری نیرزد جهان...
(در کشتن افراسیاب برادر خود را، ص ۱۰۲)

بقول سعدی:
به جان زنده دلان سعدیا که ملك وجود
نیرزد آنکه دلی را زخود بیازارند

وحافظ نیز در همین باره گفته است:
مباش در پی آزار و هر چه خواهی کن
که در شریعت ما غیرازین گناهی نیست
(حافظ قزوینی ص ۵۳)

در روزگار ما که عصر اتم و تسخیر فضاست ولی بر اثر ازمیان رفتن کمالات معنوی ومکارم صفات انسانی ـ جنگ و خونریزی و ظلم و مردم‌آزاری بلکه سبعیت و درنده خویی در جهان بیداد می کند اینگونه مضامین عالی اخلاقی واسلامی که درمتون کهن ادب فارسی بیادگار مانده، برای مردم این سامان سند افتخاری بشمار می‌رود به امید آن که عمل بدان هم حال و مآل همگان را بصلاح آورد چه بقول آن گویندهٔ عارف:

من حواجهٔ گفتاری بسیار شنیدستم
یك خواجه ندیدستم گفتاری و کرداری

در قرآن مجید در باب ایذاء مؤمنان چنین آمده:
والذین یؤذون المؤمنین والمؤمنات بغیر ما اکتسبوا فقد احتملو بهتانا و اثما مبینا (آیه ۵۹ سوره احزاب ۳۳).
پیغمبر (ص) نیز فرموده: المسلم من سلم المسلمون من لسانه و یده. (نهج الفصاحه، ص ۶۲۵).

کیفر و باد افراه:

توزین کرده فرجام کیفربری / ز تخمی کجا کشته‌یی برخوری... (داستان سیاوش، ص ۲۳۶).
کنون روز بادافره ایزدیست / مکافات بد را ز ایزد بدیست (کشته شدن افراسیاب، ص ۲۴۷).
مکن بد که بینی بفرجام بد / ز بد گردد اندرجهان نام بد... (ایضاً ص ۲۴۸).
هر آنکه که آمد به بد دسترس / ز یزدان بترس و مکن بد به کس...
چو نیکی کنی نیکی آید برت / بدی را بدی باشد اندر خورت
(در کشتن افراسیاب برادر خود را،ص ۱۰۱ و۱۰۲).
چو رفتی سر وکار با ایزدست / اگر نیك باشدت کار ار بدست
نگر تا چه کاری همان بدروی / سخن هرچه گویی همان بشنوی...
(داستان سیاوش، ص ۱۹۰).

در قرآن کریم دربارهٔ پاداش عمل آمده است: یومئذ یصدر الناس اشتاتا لیروا اعمالهم (۷).
فمن یعمل مثقال ذرة خیراً یره (۸) و من یعمل مثقال ذرة شراً یره (۹)، (سوره زلزال ۹۹).

* * *

عدل و داد:

اگر داد ده باشی ای نامجوی
شوی بر همه آرزو کامجوی
زخود داد داد دادن بهر نیك و بد
به از هرچه گویی بنزد خرد
(ایضاً در کشتن افراسیاب برادر خود را، ص ۱۰۱).

در قرآن کریم درقسمت اخیر آیه ۱۲ سوره مبارکه مائده چنین آمده:
ولا یجرمنکم شنآن قوم علی الاتعدلوا اعدلوا هو اقرب للتقوی و اتقواالله ان الله خبیر بما تعملون.
حضرت علی (ع) نیزگفته است: انصف الناس من نفسك واهلك و خاصتك و من لك فیه هوی و اعدل فی العدو و الصدیق (کلمات قصار، ص ۲۱).

* * *

نیکی و احسان:

تو تا زنده‌یی سوی نیکی گرای
مگر کامیابی به دیگر سرای
(درانجام کار رستم، ص ۵۵۵).

درازست دست فلك بر بدی
همه نیکویی کن اگر بخردی
(ایضاً در کشتن افراسیاب برادر خود را، ص ۱۰۲)

که نیکیست اندر جهان یادگار
نماز بکس جاودان روزگار
(کیخسرونامه، ص ۴۳۶).

در قرآن چند جا به نیکی واحسان اشارت رفته از جمله در آیه ۹۰ سوره نحل می‌فرماید: ان الله یأمر بالعدل والاحسان و ایتاء ذی القربی... و در آیه ۸ سوره مبارکه اسراء آمده

است: ان احسنتم احسنتم لانفسکم و ان اسائم فلها...
امیرالمؤمنین علی (ع) نیز فرموده: لا فضیلة اجل من الاحسان (کلمات قصار، ص ۴۶).

***

بردباری:

سرد مردمی بردباری بود
سبك سر همیشه بخواری بود...

(سخن و سخنوران بدیع الزمان فروزانفر ۱۳۵۰، ص ۸۲)

سرد بردباران نباید به خشم
ز نابودنیها بتابند چشم
وگر سردباری ز حد بگذرد
دلاور گمانی به سستی برد

چنانکه ملاحظه می‌شود فردوسی از جنبه روانی، حلم و بردباری بیش از اندازه را که گمان ضعف و سستی (پادشاهی هرمز اول، ص ۶۱۵) در آن برود، نمی‌پسندیده و سعدی نیز به همین معنی توجه داشته در آنجا که گفته است:

درشتی و نرمی بهم در به است
چورگ زن که جراح ومرهم نه است

(بوستان سعدی بتصحیح دکتر غلامحسین یوسفی تهران، ۱۳۵۹ ص ۱۶).

حدیث نبوی معروف: خیر الامور اوسطها (نهج الفصاحه، ص ۳۱۲) نیز که از لحاظ جامعیت بمصداق: اوتیت جوامع الکلم، (نهج الفصاحه، ص ۱۹۵) سخنی اعجازآمیز است ناظر به اعتدال در همه صفات آدمی است.

حضرت رسول (ص) فرمود: اللهم اغننی بالعلم وزینی بالحلم (نهج الفصاحه ص ۹۷) و نیز گفته است: الحلیم سیدٌ فی الدنیا و سیدٌ فی الاخرة (نهج الفصاحه، ص ۲۹۸) علی علیه السلام هم فرموده: الحلم یطفیءُ نارالغضب (کلمات قصار، ص ۱۲).

***

اقتصاد و میانه‌روی:

هزینه مکن سیمت از بهر لاف
به تیهوده میراکن اندر گزاف
میانه گزینی بمانی بجای
خردمند خواند ترا پاك رای

(دستورهای اردشیر به بزرگان ایران، ص ۶۱۰)

پیامبر بزرگ اسلام در این باره فرمود:
الاقتصاد فی النفقة نصف المعیشة
(نهج الفصاحه، ص ۲۱۳)

آیه ۲۲ سوره مبارکه اسراء نیز دستور جاودانی رعایت اقتصاد و میانه‌روی برای همه افراد آدمی در تمام قرون و اعصار است که فرماید: ولاتجعل یدك مغلولة الی عنقك ولا تبسطها کل البسط فتقعد ملوماً محسوراً.

دوری از نادانان و همنشینی با دانایان:

زنادان نیابی جز از بدتری
نگر سوی بی‌دانشان ننگری...

(از اندرزهای هرمز به فرزند خود بهرام، ص ۶۱۵)

زنادان بنالد دل سنگ کوه
ازیرا ندارد بر کس شکوه
نداند از آغاز انجام را
نه از ننگ داند همی نام را...

(تاریخ ادبیات دکتر صفا، ص ۵۲)

آری چون نادان از ننگ و نام غافل است و نسبت به فضائل جاهل، بقول حضرت علی (ع) گرفتار زشت‌ترین رذائل است چنانکه در این باره گفته است: الجهل بالفضائل من اقبح الرذایل (کلمات قصار، ص ۱۲) و از مجالست با وی منع کرده و فرمود: احذر مجالسة الجاهل کما تامن مصاحبة العاقل (کلمات قصار، ص ۲۷)

و حضرت رسول (ص) نیز گفته است:

ایاك و مصاحبة الاحمق فانه یرید ان ینفعك فیضرك (نهج الفصاحه، ص ۲۰۴) فردوسی در تحریض به همنشینی با مردم خردمند چنین سروده:

دگر با خردمند مردم نشین
که نادان نباشد بر آئین و دین
که دانا تورا دشمن جان بود
به از دوست مردی که نادان بود

(داستان دستان سام، ص ۵۹)

***

پند و عبرت گرفتن:

زمین گر گشاده کند راز خویش
نماید سرانجام و آغاز خویش
کنارش پر از تاجداران بود
برش پر ز خون سواران بود
پر از مرد دانا بود دامنش
پر از ماهرخ جیب پیراهنش
چه افسر نهی بر سرت بر چه ترگ
برو بگذرد چنگ و دندان مرگ

(کناره گیری کیخسرو از سلطنت ص ۴۵۸)

کجا آن سرو تاج شاهنشهان
کجا آن دلاور گرامی مهان؟
کجا آن حکیمان و دانندگان
همان رنج بردار خوانندگان؟..
کجا آنکه در کوه بودش کنام
بریده ز آرام و ز نام و کام؟
کجا آنکه سودی سرش را به ابر
کجا آنکه بودی شکارش هژبر؟
همه خاك دارند بالین و خشت
خنك آنکه جز تخم نیکی نکشت
زخاکیم باید شدن سوی خاك
همه جای ترس است و تیمار و باك
جهان سربسر حکمت و عبرت است
چرا بهره ما همه غفلت است؟

(داستان سیاوش، ص ۳۲۲)

درباره پند و عبرت در قرآن آمده است: فاعتبروا یا اولی الابصار (آخر آیه ۳ سوره حشر ۵۹)

و علی علیه السلام نیز در همین مورد سخنی نغز و موجز فرموده که براستی عبرت‌انگیز است: ما اکثر العبر و اقل الاعتبار.

آیه: اینما تکونوایدرککم الموت ولو کنتم فی بروج مشیدة... (آیه ۸۱، سوره نساء) و قل سیروا فی الارض فانظروا کیف کان عاقبة الذین من قبل... (آیه ۴۲، سوره روم) نیز مناسب این معنی است.

فردوسی در جای دیگر پس از تباهی روزگار جمشید، در مقام پند و عبرت بیتی بسیار بلند و استادانه سروده که دریغ است از ذکر آن خودداری شود:

چنینست کیهان ناپایدار
تو در وی بجز تخم نیکی مکار

(داستان ضحاك، ص ۱۵)

باری سخن بدرازا کشید، اگر تمام مواعظ و حکم و اشعار نغز اخلاقی و عبرت آمیز حکیم طوس که برصدها بیت بالغ است بهمین شیوه مورد بحث و استقصا قرار گیرد، مجموعه‌یی باندازه خود شاهنامه می‌شود، بقول مولانا:

گر بگویم شرح این بیحد شود
مثنوی هفتاد من کاغذ شود

از اینرو بمصداق: مالایدرك کله لایترك کله ـ دراینجا نمونه را به چند مورد اشارت رفت و طالبان و پژوهندگان این معانی باید خود بخشهایی از شاهنامه یا خلاصه آنرا که دهها سال پیش فراهم آمده در مطالعه بگیرند که براستی تا کسی شاهنامه را نخواند به عظمت کار و بلندی پایگاه فردوسی در ادب فارسی، خاصه موضوع مورد بحث واقف نگردد. در جهان پرآشوب کنونی که براثر غلبه تمدن مادی بر جنبه‌های معنوی، مدار و مبنای بیشتر امور جوامع انسانی برخودپرستی و پیروی از امیال پست حیوانی و هوی و هوسهای نفسانی قرار گرفته و ظلمت اهریمنی مکر و دروغ و ظلم و فساد و جنگ و خونریزی،... بر بسیاری از شئون حیات آدمی سایه گسترده و مکارم صفات را در محاق زوال افکنده، برای تهذیب نفوس و ترویج فضائل اخلاقی، اینگونه سخنان چراغ توفیق و هدایتی فراراه آدمیان تواند بود زیرا بقول جان دیوئی دانشمند علوم تربیتی معاصر امریکایی: هر یك از افراد بشر واجد قوای خالقه و استعدادهای خاصی است که هرگاه بطور صحیح پرورش یابد وی را در این جهان آشفته و پرمشقت کمك بسزایی [می‌کند].

بزرگترین وظیفه تعلیم و تربیت، پژوهش این قوا و استعدادها و تربیت و تبدیل آنها به عادات اخلاقی پایدار است.

(مدرسه و شاگرد، جان دیوئی، ترجمه مشفق همدانی، ص ۱۳۸)

در پایان لازمست اشارت شود که فردوسی مردی بغایت میهن دوست و غیرتمند و در نقل مطالب بسیار امین بوده و این خصوصیات فطری در بعضی ابیات شاهنامه نمودار است چنانکه در رزم هماوران و حمله



افراسیاب بمصداق حب‌الوطن من الایمان گفته:
دریغ است ایران که ویران شود
کنام پلنگان و شیران شود...
(سخن و سخنوران حاشیه ص ۴۹)

و بیت معروف:
مرا مرگ بهتر ازین زندگی
که سالار باشم کنم بندگی...
(جنگ یازده رخ، ص ۳۸۳)

که حاکی از عزت نفس و مردانگی اوست یادآور برخی از سخنان حماسی و افتخارآمیز سالار شهیدان کربلاست. مانند:
انی لا اری الموت الا سعادة والحیاة مع الظالمین الا برما.

و امانت داری او از این ابیات که در داستان کاموس آمده بخوبی آشکار است:

سرآوردم این رزم کاموس نیز
دراز است و نفتاد ازو یك بشیز
بگفتم بدان‌سان که دهقان بگفت
نماند از بدو نیك چیزی نهفت
گر از داستان یك سخن کم‌بدی
روان مرا جای ماتم بدی...
(داستان کاموس، ص ۳۴۰)

ناگفته نماند که من بنده در ضمن مطالعه نسخه‌های از شاهنامه به دو سه نکته برخورده که ذکر آنها خالی از لطف نیست. یکی اینکه فردوسی هرجا از زنان یاد کرده بر اثر تمایلات و علائق دینی و غیرت و مردانگی که ویژه او بوده، و با توجه به بعضی آیات قرآن کریم از جمله:

...وَاِذا سَأَلْتُموهُنَّ مَتاعاً فَسْئَلوهُنَّ مِنْ وَراءِ حِجاب
(جزیی از آیه ۵۳ سوره احزاب ۳۳) همه آنها حتی دختر افراسیاب و دیگر دختران تورانی را پوشیده روی خوانده:
به پرده درون رفت پوشیده روی
بجوشید مهرش بپوشید موی
(دیدن منیژه و بیژن یکدیگر را، ص ۳۵۳)
منیژه منم دخت افراسیاب
برهنه ندیدی مرا آفتاب...
(داستان منیژه و بیژن، ص ۳۶۹)
منیژه کجا دخت افراسیاب
درخشان کند باغ چون آفتاب
زند خیمه زانگه بدان مرغزار
ابا صد کنیزك همه چون نگار
همه دخت ترکان پوشیده روی
همه سرو قد و همه مشك موی...
(داستان منیژه و بیژن، ص ۳۵۳)

وزان پس بفرمود شاه جهان
که آرید پوشیدگان را نهان
همان دختر شاه پوشیده روی
کسی کو نباید زپرده به کوی...
(رفتار کیخسرو باکسان افراسیاب، ص ۴۳۶)
یکی دخت شاه سمنگان منم
زپشت هژبر و پلنگان منم...
کس از پرده بیرون ندیده مرا
نه هرگز کس آوا شنیده مرا...
(داستان تهمینه دختر پادشاه سمنگان و رستم، ص ۱۵۸)

نکتهٔ دیگر اینکه بسائقه و انگیزه غرائز فطری الهی و بر اثر اعتدال مشرب دینی و توجه به آیات: ...کُلوا مِنْ طَیِّباتِ ما رَزَقْناکُم...

(جزیی از آیهٔ ۵۵ سوره بقره) و: قُلْ مَنْ حَرَّمَ زینَةَ اللهِ الَّتی اَخْرَجَ لِعِبادِهِ وَالطَّیِّباتِ مِنَ الرِّزق (جزء اول آیه ۳۱ سوره اعراف) و همچنین حدیث نبوی(ص): خَیرُکُم مَنْ لَمْ یَترُكْ آخِرَتَهُ لِدُنْیاهُ وَلادُنْیاهُ لِآخِرَتِهِ وَلَمْ یَکُنْ کَلّاً عَلَی النّاسِ. (نهج‌الفصاحه، ص ۳۱۹)

فردوسی طبعاً طالب و دوستدار زن و زندگی خوب و خوش نیز بوده چنانکه گفته است:
اگر شاه دیدم و گر زیردست
وگر پاك دل مرد یزدان‌پرست
چنان دان که چاره نباشد زجفت
زپوشیدن و خورد و جای نهفت...
بویژه که باشد به بالابلند
فروهشته تا پای مشکین کمند
خردمند و با دانش و رای و شرم
سخن گفتن خوب و آوای نرم...
(انوشروان نامه، ص ۶۹۳)
چو زن خوبرو باشد و پارسا
مراورا جهان کی شناسد بها!؟...
(داستان شیروی با شیرین، ص ۸۱۹)
چه کهتر چه مهتر چو شد جفت جوی
سوی دین و آیین نهاده است روی...
(داستان زال و رودابه، ص ۶۸) و بر این بیت به حدیث نبوی(ص) نظر داشته که فرموده است: مَنْ تَزَوَّجَ فَقَد اِسْتَکْمَلَ نِصْفَ الایمان فَلْیَتَّقِ اللهَ فِی النِّصْفِ الباقی. (نهج‌الفصاحه، ص ۶۰۰) و درباره خوب زیستن و غم جهان گذران نخوردن چنین سروده:
نبینی که گیتی پراز خواسته است
جهانی بخوبی بیاراسته است
کمی نیست در بخشش دادگر
همی شادی آرای و انده مخور
(سخن و سخنوران، ص ۶۴)
ازوتو بجز شادمانی مجوی
بباغ جهان برگ انده مبوی
بپوش و بپاش و بنوش و بخور
ترا بهره اینست از این رهگذر...
(داستان کیخسرو ص ۲۴۸ و ۲۵۴)
خوری یا بپوشی و یا گستری
سزد گر بدیگر سخن ننگری
گزین سه گذشتن همه رنج و آز
چه در آز پیچی چه اندر نیاز
(گودرزنامه ص ۲۷۹ ـ سخن و سخنوران ص ۶۹)
دوبیت اخیر این رباعی معروف منسوب به خیام را فرایاد می‌آورد:
آن مایه زدنیا که خوری یا پوشی
معذوری اگر در طلبش می‌کوشی
باقی همه رایگان نیرزد هشدار
تا عمر گرانمایه بدان نفروشی

نکتهٔ سوم اینکه، فردوسی در عنفوان شباب «... در ده بازشوکتی تمام داشت... و از امثال خود بی نیاز بود...» (از تاریخ ادبیات دکتر صفا به نقل از چهار مقاله) اما چون سی الی سی و پنجسال جوانی و مال و ثروت و ضیاع و عقار خود را بر سر کار شاهنامه گذاشت و در آخر نیز برابر سعایت حسودان و بدخواهان مورد بی‌مهری و تعصب سلطان محمود غزنوی قرار گرفت، دربایان عمر به ناامیدی و تهیدستی گرفتار آمد چنانکه خود بارها در شاهنامه بسبب پشیمانی، ضمن شکایت از گردش آسمان بدان اشارت کرده است. اینگونه شکوه‌ها که در آثار دیگر شاعران نیز آمده در تذکره‌ها و بعضی از تواریخ ادبی بگونه‌یی نقل شده که برای مردی آهنین و مقاوم و سخت کوش چون فردوسی از لحاظ اخلاقی نوعی کسر شأن است که با آن مایه خردمندی و صلابت، از دست روزگار و اختران آسمان و مظاهر عالم طبیعت گله و شکایت سردهد. خوشبختانه او خود در آغاز داستان اردشیر بابکان، ضمن اقتباس از مضمون آیهٔ مبارکهٔ: انما امره اذا اراد شیئا ان یقول له کن فیکون... (سوره یس ۳۶، آیه ۸۲) صریحاً مقدرات انسان را منوط به ارادهٔ بالغه و مشیت کاملهٔ الهی دانسته نه گردش آسمان و سعد و نحس اختران. چنانکه بعد از طرح شکایتی از همین دست بلافاصله آنرا به شایستگی جبران کرده است بدین شرح:

الا ای برآورده چرخ بلند
چه داری به پیری مرا مستمند
چون بودم جوان برترم داشتی
به پیری مرا خوار بگذاشتی
چنین داد پاسخ سپهر بلند
که ای مرد گوینده بی‌گزند
چرا بینی از من همی نیك و بد
چنین ناله از دانش کی سزد!!
تو از من به هرپاره‌یی برتری
روان را به دانش همی پروری...
از آن جوی راهت که راه آفرید
شب و روز و خورشید و ماه آفرید
جو گوید بباش آنچه گوید بدست
کسی کوجز این داند او بیهدست
به یزدان گرای و به یزدان پناه
برانداز زوهرچه خواهی بخواه...

آری مرد خداشناس، از قسمت الهی خشنود و بدان خرسند است و علی(ع) و در دعا می گوید: اللهم اجعلنی بقسمك راضیا دائما و فی جمیع الاحوال متواضعاً... (دعای کمیل)

گفتار خود را بدین چند بیت پندآمیز از منظومهٔ حماسی فردوسی که به حسب اشتمال بر مطالب گوناگون و ارزشمند معنوی همواره مایه مباهات ملت ایران و همه مردم فارسی زبان است پایان می‌دهم.
بیا تا جهان را به بد نسپریم
به کوشش همه دست نیکی بریم
نباشد همی نیك و بد پایدار
همان به که نیکی بود یادگار
همان گنج دینار و کاخ بلند
نخواهد بدن مرترا سودمند
به نیکی گرای و میازار کس
ره رستگاری همین است و بس
(داستان فریدون ص ۲۶)



طلب در مثنوی

● اسحاق طغیانی ـ دانشگاه اصفهان

ای خدای پاك و بی‌انباز و یار
دست گیر و جرم ما را درگذار
یاد ده ما را سخن‌های رقیق
کان ترا رحم آورد ای خوش رفیق
گر خطا گفتیم اصلاحش تو کن
مصلحی تو ای تو سلطان سخن

«طلب» در لغت به معنی جستن، خواستن و به دنبال کسی یا چیزی بودن است و «طالب»، جوینده و خواهنده را گویند. طلب از اصطلاحات معروف و مهم عرفانی است که از مقامات اصلی و اساسی مرام تصوف نیز به‌شمار می‌آید. درحقیقت طلب اولین مرحله از مراحل هفتگانهٔ سیر و سلوك عارفانه است. عطار نیشابوری می‌گوید:

هست وادی طلب آغاز کار
وادی عشق است زان پس سرکنار
پس سیم وادی از آن است معرفت
هست چارم وادی استغنا صفت
هست پنجم وادی توحید پاك
پس ششم وادی حیرت صعبناك
هفتمین وادی فقر است و فنا
بعد از آن وادی روشن نبود ترا
(ص ۲۱۴، منطق الطیر، دکتر مشکور)

در تعریف طلب به عنوان یك اصطلاح عرفانی مطالب متنوعی در کتب اصطلاحات صوفیه نقل شده است و از جمله: «طلب حالت و شوری است دائمی در دل صوفی برای کسب معرفت و شناخت حقیقت در رسیدن به حق و طالب آن کسی است که شب و روز یاد خدای تعالی باشد در هر حالی.»
(فرهنگ اصطلاحات عرفانی)

پس طلب حالی است که دفعتاً به سالك دست می‌دهد و سرانجام آن فقر و فنایی است که اوج کمال و رسیدن به مقصود است. این حال که شروعی سخت و پرمصیبت را به همراه دارد مستلزم تلاش و کوششی مداوم و همیشگی است.

چون فرود آیی به وادی طلب
پیشت آید هر زمانی صد تعب
جد و جهد آنجات باید سالها
زانکه آنجا قلب گردد حالها...
(همان منبع ص ۲۱۵)

مولانا چه در مثنوی و چه در غزلیات شمس و یا دیگر آثار خود مطالب نغز و بکری را در مورد طلب عنوان کرده است. او اهمیت زیادی برای طلب قائل است به نحوی که شاید بتوان به‌طور کلی سیر و سلوك عارفانه را از دید او به دو بخش تقسیم نمود: ۱ـ طلب. ۲ـ طرب.

اگر تو یار نداری چرا طلب نکنی
وگر به یار رسیدی چرا طرب نکنی
به کاهلی بنشینی که این عجب کاریست
عجب تویی که هوای چنان عجب نکنی...
(غزلیات شمس ص ۱۱۳۳، فروزانفر)

یعنی اینکه سالك و عارف ـ همانند خود او ـ باید دائماً در طلب باشد تا به طرب و انبساط حقیقی دست یابد. به عبارتی دیگر اصل سیر صوفیانهٔ طلب است که سالك را به حقیقت می‌رساند و از قِبَل آن شور و نشاط دائمی وجود عارف را دربر می‌گیرد. این موضوع در آثار مولوی و بخصوص در غزلیات شمس انعکاسی واضح و آشکار دارد:

زخوشدلی و طرب در جهان نمی‌گنجم
ولی زچشم جهان همچو روح پنهانم

در مثنوی واژه طلب کاربردی وسیع و گسترده دارد. در بسیاری از ابیات به معنی خواستن، به دنبال بودن، فراخواندن و امثال اینها آمده است.

آن یکی اسپی طلب کرد از امیر
گفت رو آن اسب اشهب را بگیر
(ص ۳۶۹ گ)

اما سخن اصلی مولانا در این مورد فراتر از مفاهیم و معانی لغوی واژه است. ازنظر او طلب مقام انسان است و موحد عارف باید طالب و دردمند باشد تا با طلب و درد بتواند از کوی دوست بویی را به مشام بگیرد. این درد در نزد مولانا و دیگر عارفان دلسوخته همان طلب و شوق و ادراك جدایی عالم وصال سعادت است این درد اصل همهٔ درمانها و جوهر دین و مایهٔ اصول همهٔ برکتهاست. از این جهت عطار ملتمسانه می‌گوید:

ذره‌ای دردم ده ای درمان من
زانکه بی دردت بمیرد جان من
ذره‌ای درد از همه آفاق به
در دو عالم یك دل مشتاق به
کفر کافر را و دین دیندار را
ذره‌ای دردت دل عطار را
(منطق الطیر، ص ۱۴، مشکور)

شاید بتوان گفت بخش اعظم مثنوی و دیوان شمس و آثار دیگر شاعران مکتب عراق در بیان همین درد اشتیاق و شعلهٔ سوزان فراق است که گاه آنرا غم عزیز و اِلَم لذیذ گفته‌اند و گاه به خماری و مستی تشبیه کرده و گاه سوز دل و آتش عشق خوانده‌اند.

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق
تا بگویم شرح درد اشتیاق
آتش است این بانگ نای و نیست باد
هرکه این آتش ندارد نیست باد
سخن عشق چو بی‌درد بود سرد بود
خبر به گوش هوس و جز به زبانی رسد

مولوی در فیه مافیه می‌گوید: درد است که آدمی را راهبر است، در هر کاری که هست تا او را درد آن کار و هوس و عشق آن کار در درون نخیزد، او قصد آن کار نکند و آن کار بی‌درد برای او میسر نشود. خواه دنیا، خواه آخرت، خواه بازرگانی، خواه پادشاهی، خواه علم، خواه نجوم و غیره... تا مریم را درد زه پیدا نشد قصد آن درخت نکرد که: فاجاءها المخاض الی جذع النخلة... (فیه مافیه، فروزانفر ص ۲۰). «دوستان را در دل رنجها باشد که آن به هیچ دارویی خوش نشود الا به دیدار دوست.» (همان منبع، ص ۲۲۳).

او چندین بار در مثنوی به درد مریم که همان مقام طلب است اشاره کرده است

زین طلب بنده به کوی تو رسید
درد مریم را به خرما بو کشید

همچنین در غزلیات شمس:

خرم آن باغی که بهر مریمان
میوه‌های نو زمستان می‌رسند
(غزلیات شمس، ص ۳۳۴، فروزانفر)

در اینجا تذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که

مولوی در بسیاری از جاهای مثنوی واژهٔ درد و طلب را با هم به کار گرفته است که حکایت از آن دارد که این دو واژه حامل یك معنی هستند.

پس طلب کرد آن فقیر دردمند
رقعه‌ای از خشم پیش او فکند
(ص ۳۸۱ ك)

این زمان همدرد تو گشتم که من
در طلب از تو جدا گشتم به تن

از نظر مولوی درد و طلب تمام سرمایه عارف و سالك الی الله است که در نهایت با داروی وصل به جراحت دل او التیام می‌بخشد:

مهربانی شد شکار شیرمرد
در جهان دارو نجوید غیر درد
هر کجا دردی دوا آنجا بود
هر کجا فقری نوا آنجا بود
هر کجا مشکل جواب آنجا بود
هر کجا پستی است آب آنجا رود
آب کم جو تشنگی آور به دست
تا بجوشد آبت از بالا و پست

همان طور که مشاهده می‌شود تاکید مولانا براین است که باید دنبال درد بود و دردمندی، که تنها همین را از ما خواسته‌اند. خواسته‌اند که تشنه باشیم و بس. تشنگی را احساس کنیم. از ما خواسته‌اند که در طلب و تکاپو باشیم، چه برسیم و چه نرسیم که البته این نتیجهٔ خاص خود را هم خواهد داشت. به طوری که در ادامهٔ همین مطلب می‌گوید:

تا سقاهم ربهم آید خطاب
تشنه باش الله اعلم بالصواب
آب رحمت بایدت رو پست شو
وانگهان خور خمر رحمت مست شو
رحمت اندر رحمت آمد تا به سر
برپکی رحمت فرومآ ای پسر

از این رو باید درد را دریافت و این کیمیای کهن را که برطرف کنندهٔ ملولی‌ها است طالب بود.

درد داروی کهن را نو کند
درد هر شاخ ملولی خود کند
کیمیای نوکننده دردهاست
کو ملولی آن طرف که دردخاست
هین مزن تو از ملولی آه سرد
درد جو و درد جو هین درد و درد

این درد قوّت و قوت مردان حق است و متاعی است گرانبهاتر از ملك جهان که تنها نصیب دوستان و یاران و آشنایان می‌گردد.

آن یکی مردیست قوتش جمله درد
وآن دگر مردی تهی جان همچو گرد

درد آمد بهتر از ملك جهان
تا بخوانی تو خدا را در نهان
زانکه درد و رنج و بار اندهان
شد نصیب دوستانش در جهان

و این درد آن برکتی است که انسان را از خواب غفلت برحذر داشته در نهایت لطف یزدان را نصیب او می‌کند.

درد بشتم داد تا من هم زخواب
برجهم هر نیمشب لابد شتاب
تا نخسبم جمله شب چون گاومیش
دردها بخشید حق از لطف خویش

درد طلب چشمه‌ای است که از درون می‌جوشد و زلال معرفت را از لابه‌لای حجابهای گوناگون و متنوع بردل طالب دردمند جاری می‌سازد و با تولد معنویت و تذکر امانت الهی چشم او را به دنیایی دیگر روشن می‌کند.

درد خیزد زین چنین دیدن درون
درد او را از حجاب آرد برون
تا نگیرد مادران را درد زه
طفل در زادن نیابد هیچ ره
این امانت در دل و جان حامله است
این نصیحتها مثال قابله است
قابله گوید که زن را درد نیست
درد باید درد کودك را رهیست
آن که او بی‌درد باشد رهزن است
زانکه بی‌دردی اناالحق گفتن است[۱]...

براین اساس اصحاب درد اصحاب معرفت و شناخت هستند و در مقابل بی‌دردها بی خبرانی هستند چون ابوجهل و فرعون و امثال او که از عالم معنی بویی نبرده‌اند:

چون نُبُد بوجهل از اصحاب درد
دید صد شق قمر باور نکرد
دردمندی کش زبام افتاد طشت
زوتهان کردیم حق پنهان نگشت
و آن که او جاهل بد از دردش بعید
چند بنمودیم و او آنرا ندید

و نه تنها ابوجهل بلکه کسانی چون ابوحنیفه و شافعی هم از نظر مولانا از آن بی بهره و از درك آن بی‌نصیب هستند. مولوی در داستان وکیل صدر جهان در مقام بیان درد عشق از زبان عاشق که قصد رفتن به بخارا را برای دیدار معشوق دارد، می‌گوید:

آن طرف که عشق می‌افزود درد
بو حنیفه و شافعی درسی نکرد.

در این ارتباط مولوی موشکافیهای عالمانه را که در نهایت منتهی به شناخت مقام انسان و نقش او در عالم نمی‌شود، نشانهٔ فقدان درد دین و مایهٔ غرور و فریب دانسته، در تمثیل شیرینی در مثنوی مورد طعن قرار داده است.

آن یکی زد سیلیی مر زید را
حمله کرد او هم برای کید را
گفت سیلی زن سئوالی میکنم
پاسخ می‌گوی و آنگه می‌زنم
در قفای تو زدم آمد طراق
یك سئوالی دارم اینجا از وفاق
این طراق از دست من بوده است یا
از قفاگاه تو ای فخر کیا
گفت از درد این فراغت نیستم
که در این فکر و تامل بیستم
تو که بی‌دردی همی اندیش این
نیست صاحب درد را این فکر هین

از نظر مولوی نفس طلب و کوشش مطلوب است و هرچند طالب بر طلب خود در ظاهر اثری نبیند، باید همچنان به جد و جهد در آن مقام بکوشد.

دوست دارد یار این آشفتگی
کوشش بیهوده به از خفتگی
گرچه رخنه نیست در عالم پدید
خیره یوسف وار می‌باید دوید
تا گشاید قفل و ره پیدا شود
سوی بی جایی شما را جا شود

و به قول سعدی:

به راه بادیه رفتن به از نشستن باطل
که گر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

و حافظ:

گرچه وصالش نه به کوشش دهند
آنقدر ای دل که توانی بکوش

همچنین از نظر او، طلب تجلی مطلوب است و عاشق ظهور معشوق

هرکه عاشق دیدیش معشوق دان
کو به نسبت هست هم این و هم آن
دلبران بر بیدلان فتنه بجان
جمله معشوقان شکار عاشقان

در این ارتباط مولانا ضرب‌المثل معروف جوینده یابنده است را نیز بدین معنی تفسیر می‌کند که جوینده در حقیقت همان یابنده است و طلب عین وصول به مطلوب:

همه با ماست چه یا ما کو خودماییم سرتاپا
مثل گشته است در عالم که جوینده است یابنده
هرکه به جد تمام در هوس ماست ماست
هرکه چو سیل روان در طلب جوست جوست

در حدیث هم آمده است، العبودیه جوهرة کنهها الربوبیة، زیرا تا از معبود چیزی در عابد نیاید او را عابد نخوانند. بنابراین طلب فرض است و جهد مجرای معیشت الهی، هرکه گوید روزی مقدر است و نیاز به طلب نیست دعوی استغنا و بی‌نیازی کرده است که مناسب شان مخلوق نیست.

پس در هرحال و هر موقعیت باید طالب بود چون این طلب است که ما را از سرچشمه حقیقت سیراب می‌گرداند.

تو به هرجائی که باشی می طلب
آب می‌جو دائما ای خشك لب
کان لب خشکت گواهی میدهد
کان در آخر بر سرمنبع رود
خشکی لب هست پیغامی زآب
کو به مات آرد یقین در اضطراب
جهد کن تا این طلب افزون شود
تا دلت زین چاه تن بیرون رود
این طلب در تو گروگان خداست
زانکه هر طالب به مطلوبی سزاست
گفت پیغمبر که چون کوبی دری
عاقبت زان در برون آید سری
چون ز چاهی می کنی هر روز خاك
عاقبت اندررسی در آب پاك

طلب نه تنها ما را به کانون حقیقت راهبری می‌کند بلکه موانع راه را نیز از بین می‌برد.

این طلب همچون خروسی در صیاح
می‌زند نعره که می‌آید صباح
این طلبکاری مبارك جنبشی است
این طلب در راه حق مانع کشی است
در طلب زن دائما تو هر دو دست
چون طلب در راه نیکو رهبر است

از این جهت علاوه براینکه خود باید طالب باشیم، دنباله روی ازصاحبان طلب و طلبکاران نیز باید مطمح نظر باشد:

هرکه را بینی طلبکار ای پسر
یار او شو پیش او انداز سر
کز جوار طالبان طالب شوی
وز ظلال غالبان غالب شوی
همچو مریم، جان، از آسیب حبیب
حامله شد از مسیح دلفریب
آن مسیحی که برخشک و تر است
آن مسیحی کز مساحت برتر است
مریمان بی‌شوی آبست از مسیح
خامشان بی‌لاف و گفتاری فصیح

براین اساس از نظر مولوی همه باید طالب باشند.

هین بیا ای طالب دولت شتاب
که فتوح است این زمان و فتح باب
ای که تو طالب نه‌ای تو هم بیا
تا طلب یابی از آن یار وفا

آن یار وفاداری که دائما ما را می‌خواند. او که طلب از آن اوست و هرکه را خواهد می‌بخشد آن طلبی که نیازمند طالب است.

ای دهنده عقلها فریادرس
تا نخواهی تو نخواهد هیچکس
هم طلب از تست و هم آن نیکوئی
ما کدایم اول توئی آخر توئی....
قل تعالوا گفت حق ما را بدان
تا بود شرم اشکنی ما را نشان....
گفت چون شاه کرم میدان رود
عین هر بی‌آلتی آلت شود
زانکه آلت دعوی است و هستی است
کار در بی‌آلتی و پستی است
بانگ می‌آید که ای طالب بیا
جود محتاج گدایان چون گدا
جود محتاج است و خواهد طالبی
همچنانکه توبه خواهد تائبی
جود می‌جوید گدایان وضعاف
همچو خوبان کاینه جویند صاف

واماً در طلب چه چیزی باید بود؟ در این مورد مولوی مصادیق و مطلوبات متعددی را ذکر می‌کند.

۱ـ طلب دل: یکی از مطلوبات ما باید دل باشد. دلی که ما را با عالم جمال و کمال آشنا می‌کند.

رو نُعَمِّرْهُ نکته بخوان
دل طلب کن دل منه بر استخوان
کان جمال دل جمال باقی ست
دو لبش از آب حیوان ساقی ست
خود همو آبست و هم ساقی و مست
هرسه یک شد چون طلسم تو شکست

این دل همانند آیینه‌ای ست که قادر است حقیقت روشن را به ما نشان دهد.

صاحب دل آینه شش رو بود
حق در آن از شش جهت ناظر بود
هرکه اندر شش جهت دارد مقر
کی کند در غیر حق یکدم نظر

مولوی در فرازهائی از مثنوی کلید گنج سعادت را داشتن دلی می‌داند که همچون آینه صافی و بی غش باشد. این دل ساده و صاف مناسب ترین زمینه برای تجلی نور حق است.

آینه جان نیست الا روی یار
روی آن یاری که باشد زان دیار
گفتم ای دل آینه کل را بجو
رو به دریا کار برناید زجو

۲ـ طلب پیر: در جستجوی پیر و مراد بودن نیز از موارد مهم دیگر است که مولوی به تاکید و سفارش آن همت گمارده است. به نظر او باید طالب پیری صاحبدل و روشن ضمیر بود تا در حضور او و به وسیلهٔ او بتوان حقیقت را درک کرد.

اولیا را در درون هم نغمهاست
طالبان را زان حیات بی‌بهاست
نشنود آن نغمها را گوش حس
کز سخن‌ها گوش حس باشد نجس....

این پیران مرشد، رسولانی کمیاب هستند که هرچند درک محضر آنها سهل الوصول نیست اما مایه اعتبار و حیات و نمو طالبند. پس باید وجود آنها را مغتنم شمرد.

آن یکی ریگی که جو شد آب ازو
سخت کمیاب است رو آنرا بجو
منبع حکمت شود حکمت طلب
فارغ آید او ز تحصیل و سبب
هست آن ریگ ای پسر مرد خدا
کو بحق پیوست و از خود شد جدا
آب عذب، دین همی جو شد از او
طالبان را زان حیاتست و نمو

و دوری از این اولیاء دوری از خداوند را سبب خواهد شد

چون شوی دور از حضور اولیاء
در حقیقت گشته‌ای دور از خدا
سایه شاهان طلب هر دم شتاب
تا شوی زان سایه بهتر زآفتاب
دربدر میگرد و میرو کوبکو
جستجو کن جستجو کن جستجو
تا توانی زاولیا رو برمتاب
جهد کن والله اعلم بالصواب

۳ـ طلب تضرع و زاری: گریه و تضرع به درگاه حضرت باری تعالی از موارد مهم دیگری است که مولوی در مقام طلب توصیهٔ تعقیب آن را دارد و اساساً از نظر عرفا گریه و نالیدن به درگاه دوست وسیله‌ای ست قوی و موثر که بروز خالصانه آن عنایت الهی را به دنبال دارد.

اشک می‌بارد همی روز از طلب
همچو شمع سربریده جمله شب
لب فرو بند از طعام و از شراب
سوی خوان آسمانی کن شتاب
دم به دم از آسمان میدار امید
در هوای آسمان رقصان چو بید
دم به دم از آسمان می‌آیدت
آب و آتش رزق می‌افزایدت
گر تو را آنجا کشد نبود عجب
منگر اندر عجز و بنگر در طلب

گریه از دید مولوی مقام انسان و نشانه طلب است.

بهر گریه آمد آدم برزمین
تا بود گریان و نالان و حزین
آدم از فردوس و از بالای هفت
پای ما چان از برای عذر رفت
گرزپشت آدمی وزصلب او
درطلب می‌باش هم در طلب او

البته طلب نشانه‌های دیگری نیز دارد که بارزترین آنها محبت است. مولوی در فیه مافیه می‌گوید: «چون در خود محبت می‌بینی آن را بیفزائی که فی الحرکات برکات و اگر نیفزایی از تو ببرود» (ص ۲۱۵). در مقابل، دل سیری و ملال نشانه محرومی و بی‌نصیبی است و طالب عاشق در دریای بیکران عشق هیچ وقت احساس سیری و بی نیازی نمی کند از این رو مولوی طالب عاشق را مکرر به ماهی تشبیه می‌کند.

هرکه جز ماهی زآبش سیر شد
هرکه بی روزیست روزش دیر شد
(مثنوی)

چو ماهی باش در دریای معنی
که جز با آب خوش همدم نگردد
(غزلیات شمس)

۴ـ هر چند مولانا توصیه می‌کند که در مقام طلب باید در جستجوی مرشد وولی ودل و گریه و خواب و... بود، اما در نهایت منظور او آن مطلوب نهایی و علی‌الاطلاق است که از این طرق قابل حصول می‌باشد.

گفت پیغمبر که حق فرموده است
من نگنجم در خم بالا و پست
در زمین و آسمان و عرش نیز
من نگنجم این یقین دان ای عزیز
در دل مؤمن بگنجم ای عجب
گر مرا جویی در آن دلها طلب

در نهایت تحلیل مولوی از طلب به دو صورت زیر جلوه پیدا می‌کند.

الف: طلب توفیق الهی است که ایجاد آن از جانب اوست.

گرتو خواهی آتش آب خوش شود
ورنخواهی آب هم آتش شود
این طلب در ما هم از ایجاد تست
رستن از بیداد یارب دادتست
بی‌طلب تو این طلبمان داده‌ای
بی‌شمار و حد عطاها داده‌ای

پس تا ارادهٔ حق نباشد درد و طلب و پژوهش حقیقت در باطن جان سالک جوانه نمی‌زند.

بی طلب کی بود ما را خود طلب
بی سبب کردی عطاهای عجب
با طلب چون ندهی ای حی ودود
کز تو آمد جملگی جود ووجود

ب: اگر ماطالب هستیم، علت و اساس آن از جایی دیگرست. جایی که باید آن را دیار دوست نامید. جایی که اصل و مبداء ما بوده است همان جایی که باعث پیدایش احساس و غربت در دل ما می‌شود.

خرنبیند هیچ هندستان بخواب
خر زهندستان نکردست اغتراب
جان همچون پیل باید نیک زفت
تا بخواب او هند تاندرفت تفت
ذکر هندستان کند، پیل از طلب
پس مصور گردد آن ذکرش به شب
اذکروالله کار هر اوباش نیست
ارجعی بربای هر قلاش نیست

---

۱) این «اناالحق» گفتن از آن نوعی است که فرعون گفت، و نه حسین بن منصور حلاج:
گفت فرعونی اناالحق گشت پست
گفت منصوری اناالحق اوبرست

■ خیلی از افراد خیلی چیزها یاد گرفته‌اند، امّا ذهنشان یك انبار بیشتر نیست، خودشان اجتهاد و استنباط و تجزیه و تحلیل در مسائل ندارند، این جور افراد از نظر اسلام جاهلند



لغات و اصطلاحات «تعلیم و تربیت» در آثار شهید مطهری

■ محمد حسن محمدی

علّامه شهید مرتضی مطهری از جمله علمای فاضلی است که خارج از حوزهٔ فقه و فلسفه به ادبیات و هنر نیز علاقه و عنایت وافر داشت. مباحثی که ایشان در این حوزه مطرح کرد، چه در قالب سخنرانی‌ها و مکتوبات فرهنگی و تربیتی چه در باب شعر و عرفان و نیز آنچه از خلال سبك و سیاق نویسندگی استاد مشهود است، نمایانگر اهتمام و اعتنای ایشان به این امر است.

استخراج لغات و اصطلاحات رشته های مختلف علمی که در آثار استاد شهید مطهّری به کار رفته است می‌توانند راهگشای پژوهشگران باشد.

آنچه در زیر می‌خوانید فتح بابی است در این زمینه، آن هم در حوزهٔ مسائل تعلیم و تربیت.

تعلیم: تعلیم عبارت است از یاددادن. از نظر تعلیم، متعلّم فقط فراگیرنده است. مغز متعلم به منزلهٔ انباری است که یك سلسله معلومات در آن ریخته می‌شود، ولی در آموزش کافی نیست که هدف این باشد.

علم مسموع: علم شنیده شده، یعنی فرا گرفته شده از خارج، عده‌ای فقط معلوماتشان، همان مسموعات است. اگر مطلب مشابهی را که در جای دیگر است خواسته باشند با تکیه براین دانسته‌ها حل و فصل و استنتاج نماید، به کلی عاجز است. لهذا گاهی عالمی را می‌بینید که مغزش جاهل است. عالم است، اطلاعاتش وسیع است اما به محض اینکه مسئله ای خارج از حدود مسموعات و محفوظاتش طرح می کنید، او را صددرصد جاهل می‌یابید.

علم مطبوع: یعنی دانشی که ناشی از طبیعت و سرشت آدمی و از خودش سرچشمه می گیرد. معرفتی که از دیگری فراگرفته نمی‌شود و منظور همان قوهٔ ابتکار خود شخص است. اگر علم مطبوع نباشد، علم مسموع فایده ندارد.

روح علمی: مقصود از روح علمی این است که علم اساساً از غریزه حقیقت جویی سرچشمه می گیرد. خداوند انسان را حقیقت‌طلب آفریده است. مقصود از حقیقت‌طلبی این است که انسان می خواهد حقایق را آنچنان که هستند، بفهمد. می خواهد اشیا را همان جوری که هست، بشناسد و بفهمد. و این فرع براین است که انسان خودش را نسبت به حقایق، بی‌طرف و بی‌غرض نگه دارد و بخواهد حقیقت را کشف کند، آنچنان که هست، نه این که بخواهد حقیقت طوری باشد که او دلش می خواهد. یك وقت انسان چیزی را پیش خود فرض کرده، بعد می خواهد حقیقت نیز همان طور باشد که او دلش می‌خواهد و این خودش منشا گمراهی است.

عقل: عقل، تفکر و استنتاج و تجزیه و تحلیل است، برخلاف علم، که فراگیری و تحصیل مواد خام است.

عاقل: عاقل کسی است که از خود فهم دارد و قدرت تجزیه و تحلیل دارد.

جاهل: جاهل کسی است که قدرت تجزیه و تحلیل ندارد. خیلی افراد عالم به معنی اینکه فرا گرفته از بیرون زیاد دارند، خیلی چیزها یاد گرفته اند اما ذهنشان یك انبار بیشتر نیست؛ خودشان اجتهاد ندارند، استنباط ندارند، تجزیه و تحلیل در مسائل ندارند. این جور اشخاص از نظر اسلام جاهلند؛ یعنی عقلشان

■ علم، اساساً از غریزهٔ حقیقت‌جویی سرچشمه می‌گیرد. خداوند انسان را حقیقت طلب آفریده است. مقصود از حقیقت طلبی این است که انسان می‌خواهد حقایق را آنچنان که هستند بفهمد... نه اینکه بخواهد حقیقت طوری باشد که او دلش می‌خواهد

راکد است.

صنعت: صنعت عبارت است از ساختن، به معنی اینکه شیء یا اشیایی را تحت یك نوع پیراستنها و آراستنها قرار می‌دهند و میان آنها ارتباط برقرار می‌کنند و میان قوای اشیا در جهت مطلوب انسان، قطع و وصلهایی صورت می‌دهند و آن وقت این شیٔ می‌شود مصنوعی از مصنوعهای انسان.

تربیت: تربیت عبارت است از پرورش دادن، یعنی به فعلیّت درآوردن استعدادهای درونی که در یك شیء هست، و لهذا تربیت فقط در مورد جاندارها صادق است، یعنی گیاه و حیوان و انسان.

امنیت: بعد از تربیت، دومین چیزی که موجود زنده به آن احتیاج دارد امنیت است، یعنی موجود زنده چیزی را در اختیار دارد: حیات دارد: لوازم و وسایل حیات را هم دارد. باید امنیت داشته باشد، تا آنچه را دارد از او نگیرند، یعنی از ناحیهٔ یك دشمن یا از ناحیهٔ یك قوهٔ خارجی آنچه دارد از او سلب نشود.

آزادی: سومین چیز بعد از تربیت و امنیت که هر موجود زنده‌ای به آن احتیاج دارد، آزادی است، یعنی جلو راهش را نگیرند، جلو رشدش را نگیرند، مانع برای پیشرویش ایجاد نکنند.

ممکن است یك موجود زنده امنیت داشته باشد، عوامل رشد هم داشته باشد، ولی در عین حال موانع، جلوی رشدش را بگیرند.

پس آزادی یعنی نبودن مانع. انسانهای آزاد انسانهایی هستند که با موانعی که در جلو رشد و تکاملشان هست، مبارزه می‌کنند؛ انسانهایی هستند که تن به وجود مانع نمی‌دهند.

آزادی اجتماعی: بشر باید در اجتماع از ناحیهٔ سایر افراد اجتماع آزادی داشته باشد: دیگران مانعی در راه رشد و تکامل او نباشند: او را محبوس نکنند: به حالت یك زندانی در نیاورند که جلو فعالیتش گرفته شود: دیگران او را استخدام نکنند: استعباد نکنند: یعنی تمام قوای فکری و جسمی او را در جهت منافع خودشان به کار نگیرند. این را می‌گویند آزادی اجتماعی؛ خود آزادی اجتماعی هم می‌تواند انواعی داشته باشد.

استثمار: استثمار یعنی چیدن میوهٔ یك کس دیگر. هر کسی وجودش مثل یك درخت پرمیوه است. میوهٔ درخت وجود هرکسی یعنی محصول کار و فکرش، محصول فعالیتش، ارزشش باید مال خودش باشد. وقتی عده‌ای محصول درخت وجود دیگران را به خودشان متعلق می‌دانند و میوه‌های وجود آنها را می‌چینند، می‌گویند این افراد، دیگران را استثمار کرده‌اند.

آزادی معنوی: آزادی معنوی یعنی چه؟ آزادی همیشه دو طرف می‌خواهد به‌طوریکه چیزی از قید چیز دیگر آزاد باشد. در آزادی معنوی، انسان از چه می‌خواهد آزاد باشد؟ جواب این است که آزادی معنوی برخلاف آزادی اجتماعی، آزادی انسان، از خودش است. آزادی اجتماعی، آزادی انسان است از قید و اسارت افراد دیگر. ولی آزادی معنوی نوع خاصی از آزادی است و در واقع آزادی انسان از قید و اسارت خودش.

(یعنی نگذارند شرافت انسان، انسانیتشان، وجدانشان، اسیر شهواتشان بشود، اسیر خشم ومنفعت طلبیشان بشود. این معنی آزادی معنوی است.)

آزادی تفکر: آزادی تفکر ناشی از همان استعداد انسانی بشر است که می‌تواند در مسائل بیندیشد. این استعداد بشری حتماً باید آزاد باشد. پیشرفت و تکامل بشر در گرو این آزادی است. آزادی تفکر را نباید با آزادی انعقاد فکر اشتباه کرد. هر مکتبی که به ایدئولوژی خود ایمان و اعتقاد و اعتماد دارد، ناچار باید طرفدار آزادی تفکر باشد.

آزادی عقیده: هر عقیده‌ای ناشی از تفکر صحیح و درست نیست. منشاء بسیاری از عقاید، یك سلسله عادتها و تقلیدها و تعصبهاست. عقیده به این معنا، نه تنها راهگشا نیست که به عکس نوعی انعقاد اندیشه به حساب می‌آید، در اینجاست که آن قوهٔ مقدس تفکر به دلیل این انعقاد و وابستگی، در درون انسان اسیر وزندانی می‌شود. آزادی عقیده، در معنای اخیر نه تنها مفید نیست، بلکه زیانبارترین اثرات را برای فرد و جامعه به دنبال دارد. آیا در مورد انسانی که سنگ می‌پرستد، به دلیل اینکه عقیده محترم است، پس باید به عقیده او احترام بگذاریم؟ یا نه، باید کاری کنیم که عقل و فکر او را از اسارت این عقیده آزاد کنیم. جنگیدن برای از بین بردن این عقیده‌ها جنگ در راه آزادی بشر است، نه جنگ علیه آزادی بشر. این انسان بت‌پرست را باید به زور از این زنجیر درونی آزاد کرد تا بتواند فکر کند.

از خود بیگانگی: از نظر قرآن، خود واقعی انسان، عقل و اندیشهٔ ناب و خالص و منطق صحیح اوست و از خود بیگانگی، جدا شدن و دور شدن از عقل و منطق و اندیشه صحیح است.

تزکیهٔ نفس: اگر انسان همان طور که از نظر اجتماعی آزاد مرد است، یعنی زیر بار ذلت نمی‌رود، زیر بار بردگی نمی‌رود و آزادی خودش را در اجتماع حفظ می‌کند، از نظر اخلاق و معنویت هم آزادی خود را حفظ کند، یعنی وجدانش را آزاد نگه دارد و عقل خودش را آزاد نگه دارد، این آزادی همان است که در زبان دین تزکیهٔ نفس گفته می‌شود.

تَدَبُّر: لغت تدبر از ماده دُبُر است، که همان مفهوم عاقبت بینی را دارد. اقبال، روی آوردن و ادبار، پشت کردن است. تدبر معنایش این است که عاقبت و نهایت کار و پشت سر کار را آدم ببیند، تنها چهرهٔ کار را نبیند. بسا هست که کارها چهره‌اش یك جور است و پشت سرش جور دیگر، تدبر به عاقبت، این است که انسان قبل از وقت یعنی قبل از اینکه کاری را انجام دهد، از پشت سرهم، آن را مطالعه کند.

نقد و انتقاد: یعنی عناصر درست را از نادرست جدا کردن. فرق است میان اینکه گفته شود که سخن درست را بگیرید و سخن نادرست را نگیرید، و اینکه گفته شود سخن را تجزیه کنید. اینکه انسان عناصر درست یك سخن را بگیرد و عناصر نادرستش را رها کند و اینقدر تشخیص داشته باشد که بگوید از این سخن، این قسمتش درست و این قسمتش نادرست است، این همان مطلبی است که در روایات از آن تعبیر به نقد و انتقاد شده است.

حکمت نظری: حکمت نظری عبارت است از علم به احوال اشیا، آنچنان که اشیا هستند یا خواهند بود.

حکمت نظری از هست‌ها و است‌ها سخن می‌گوید

حکمت عملی: حکمت عملی عبارت است از علم به اینکه افعال بشر چگونه و به چه منوال خوب است و باید باشد و چگونه و برچه منوال بد است و نباید باشد.

حکمت عملی از بایدها و شایدها و نشایدها سخن می گوید. حکمت عملی عبارت است از علم به تکالیف و وظایف انسان.

علم اخلاق: معمولا در مورد علم اخلاق می گویند «عبارت است از علم زیستن یا علم چگونه باید زیست» یا می گویند «اخلاق می خواهد به انسان پاسخ بدهد که زندگی نیک برایشان کدام است؟ و آدمیان چگونه باید عمل کنند.» این تعریف برای اخلاق صحیح است، به شرط آنکه به صورت مفاهیم کلی و مطلق در نظر بگیریم.

یعنی به این صورت که انسان از آن جهت که انسان است، چگونه باید زیست کند. و زندگی نیک برای انسان از آن جهت که انسان است کدام است؟

ملکه: مادامی که یك فضیلت به طبیعت ثانوی انسان بدل نشده باشد «حال» است زیرا برای انسان امری زایل شدنی است. وقتی به طبیعت ثانوی انسان تبدیل شد زوالش مشکل خواهد شد یعنی «ملکه» می شود.

میل: میل، قوه و نیرویی است که وابسته به طبیعت انسان است. میل از نوع کشش و جاذبه است که اشیا مورد نزاع و نیاز انسان را به سوی خود می کشد، و هراندازه میل شدیدتر باشد اختیار از انسان مسلوبتر است، یعنی انسان در اختیار یك قدرت بیرون از خود است.

اراده: اراده، قوه و نیروی دیگری است در انسان که وابسته به عقل انسان است. اراده یك نیروی درونی است. انسان با اراده، خودش را از تحت تأثیر نیروهای بیرونی خارج و مستقل می کند. اراده هر مقدار که شدیدتر باشد، بر اختیار انسان افزوده می شود و انسان بیشتر مالك خود و کار خود و سرنوشت خود است. از اراده تعبیر به تسلط بر نفس و مالکیت نفس نیز می کنند

عادت: عادت عکس العملی است که موجود زنده در مقابل تأثیر خارجی از خود نشان می دهد. هنگامی که کاغذ را تا می کنیم، کاغذ تنها اثر ما را می پذیرد و کار دیگری نمی کند. اما خصلت موجود زنده این است که در مقابل مؤثر خارجی، اگر برضد جریان حیاتی او بخواهد دست به کار شود، عکس العمل مقاومت آمیز نشان می دهد و از درون آمادگی ویژه ای در خودش ایجاد می کند تا مؤثر خارجی نتواند حیات و هستی او را تهدید کند.

عادت فعلی: عادات فعلی آنهایی هستند که انسان تحت تأثیر یك عامل خارجی قرار نمی گیرد، بلکه کاری را در اثر تکرار و ممارست و عادت شدن بهتر انجام می دهد. هنرها عادت است و تمام فنون نیز عادت است. همین خط نوشتن ما عادت است، نه علم. حتی بسیاری از ملکات نفسانی عادات فعلی هستند مثل شجاعت و....

عادت انفعالی: عادات انفعالی آنهایی هستند که انسان تحت تأثیر یك عامل خارجی، آن را انجام می دهد: مثل سیگار کشیدن که عادت می شود برای انسان: یعنی انسان همیشه می خواهد این دود سیگار به او برسد. عادات انفعالی معمولاً حالت انس برای انسان ایجاد می کند و انسان را اسیر خود می کند. عادات انفعالی در هر قسمتی بد است.

فطرت: فطرت از ریشه فَطَر است که مکرر در قرآن در صیغه های مختلف استعمال شده است. درهمه جا این سه حرف (فطر) معنی خلق، آن هم خلق ابتدایی که معنای ابداع است نهفته است.

فِطرة بروزن فِعلَة، دلالت بر نوعیّت می کند، بنابراین فِطْرَت یعنی نوعی خاص از آفرینش و خلقت.

فطرت در معنای اصطلاحی در مورد انسان استعمال می شود و امری تکوینی است که یك سری گرایشات و ادراکات (شناختها). استعدادشان در وجود انسان نهفته است، به طوری که بعد از تولد انسان ظهور و تجلی می یابند. در زمینهٔ شناختها، تعداد اندکی از معلومات انسان، اکتسابی نیست یعنی نیاز به صغری و کبری و قیاس و استدلال ندارد؛ همین قدر که بچه به دنیا آمد و به مرحله ای رسید که بتواند اشیا را تصور کند، تصدیقش فطری است.

درزمینه گرایشها، انسانها کششها و جاذبه هایی دارند که غیر از میلها و غرایز است که مشترك حیوان و انسان است. این گرایشات که همان نقطه تمایز و معیار انسان بودن انسان است: عبارتند از: پرستش و مذهب اخلاق و مبانی اخلاقیات، حقیقت جویی، زیبایی و گرایش به آن و ابتکار و خلاقیت که اینها مختص به انسان است و اکتسابی نیستند.

غریزه: لغت غریزه غالباً درمورد حیوانات به کار می رود و در مورد انسان کمتر مورد استفاده قرار می گیرد. ماهیت غریزه هنوز کشف نگردیده است، ولی همین اندازه ثابت شده که حیوانات و انسانها با درصدی کمتر، از یك نوع ویژگیهای درونی برخوردارند و همانها راهنمای زندگی آنهاست. غریزه حالتی غیر اکتسابی و سرشتی و نیمه آگاهانه است و به موجب آن، حیوان مسیر خود را تشخیص می دهد.

طبیعت: معمولاً در مورد بی جانها به طور اختصاص طبیعت یا طبع به کار برده می شود. مثلا می گوییم طبع یا طبیعت اکسیژن قابل احتراق است. به این ترتیب برای اشیا، به اعتبار خواص گوناگونی که دارند، ویژگیهای ذاتی قائل می شویم. این خصوصیات را طبیعت اشیا می نامند.

رشد: رشد یعنی اینکه انسان شایستگی و لیاقت اداره و نگهداری و بهره برداری یکی از سرمایه ها و امکانات مادی و معنوی که به او سپرده می شود را داشته باشد.

رهبری: رهبری در حقیقت عبارت است از بسیج کردن نیروی انسانها و بهره برداری صحیح از نیروهای انسانی.

امامت (مدیریت): وقتی که انسان می خواهد انسانهای دیگر را اداره کند یعنی وقتی که موضوع رشد، ادارهٔ انسانهای دیگر باشد، مدیریت و به تعبیر اسلامی، امامت نامیده می شود.

مدیریت اجتماعی: مدیریت اجتماعی یعنی مجهز کردن نیروها، تحریك نیروها، آزاد کردن نیروها و درعین حال کنترل نیروها و درمجرای صحیح انداختن آنها، سامان دادن، سازمان بخشیدن و حرارت بخشیدن به آنها.

علم: بینش وسیع و گسترده انسان در بارهٔ جهان، محصول کوشش جمعی بشر است که در طی قرون و اعصار روی هم انباشته شده و تکامل یافته است. این بینش که تحت ضوابط و قواعد و منطق خاص درآمده نام «علم» یافته است. علم به معنی اعم یعنی مجموع تفکرات بشری در باره جهان که شامل فلسفه هم شود، محصول کوشش جمعی بشر است که نظم خاص منطقی یافته است.

ایمان: گرایشهای والا و معنوی و فوق حیوانی انسان، آنگاه که پایه وزیر بنای اعتقادی و فکری پیدا کند، نام ایمان به خود می گیرد

تکامل فرد: حقیقت این است که سیر تکاملی انسان از حیوانیت آغاز می شود و به سوی انسانیت کمال می یابد. این اصل هم در باره فرد صدق می کند و هم در باره جامعه. انسان در آغاز وجود خویش، جسمی مادی است. با حرکت تکاملی جوهری، تبدیل به روح یا جوهر روحانی می شود. «روح انسان» در دامن جسم او زاییده می شود و تکامل می یابد و به استقلال می رسد. حیوانیت انسان نیز به منزلهٔ لانه و آشیانه ای است که انسانیت او در او «رشد» می یابد و متکامل می شود. انسانیت انسان به هر نسبت که تکامل پیدا کند، به سوی استقلال وحاکمیت برسایر جنبه ها گام بر می دارد. یك فرد انسان تکامل یافته، فردی است که بر محیط درونی و بیرونی خود تسلط نسبی دارد. فرد تکامل یافته یعنی وارسته از محکومیت بیرونی و درونی، روابسته به عقیده و ایمان

تکامل جامعه: نطفهٔ جامعهٔ بشری بیشتر با نهادهای اقتصادی بسته می شود. جنبه های فرهنگی ومعنوی جامعه به منزلهٔ روح جامعه است. همان طور که میان جسم و روح تأثیر متقابل هست. میان روح جامعه و اندام آن یعنی میان نهادهای معنوی و نهادهای مادی آن نیز چنین رابطه ای برقرار است. همان طور که سیر تکاملی فرد، به سوی آزادی و استقلال و حاکمیت بیشتر روح است، سیر تکاملی جامعه نیز چنین است. یعنی جامعه انسانی هر اندازه متکاملتر می شود، حیات فرهنگی، استقلال و حاکمیت بیشتری برحیات مادی آن پیدا می کند. انسان آینده، حیوان فرهنگی است نه حیوان اقتصادی، انسان آینده، انسان عقیده و ایمان و مسلك است نه انسان شکم و دامن

احساس نیایش: ستایشهای مبالغه آمیز بشر امروز از قهرمانهای حزبی یا ملی، دم زدن از پرستش حزب، مرام، مسلك، پرچم، آب و خاك و احساس میل به فداکاری در راه اینها همه معلول احساس نیایش است. احساس نیایش، احساس غریزی است به کمالی برتر که دراو نقصی نیست و جمالی که در آن زشتی وجود ندارد. پرستش مخلوقات به هرشکل و نوعی، انحراف این حس از مسیر اصلی است. عبادت و پرستش، نشان دهنده یك «امکان» و یك «میل» در انسان است: امکان بیرون رفتن ازمرز امورمادی، ومیل به پیوستن به افق بالاتر و وسیعتر. چنین میلی و چنین عشقی از مختصات انسان است. این است که پرستش و نیایش یکی دیگر از ابعاد معنوی روح انسان است.

ابعاد ثانوی: انسان در ناحیهٔ خصلتها و خویها، یك موجود بالقوه است؛ یعنی در آغاز تولد فاقد خوی و خصلت است، برخلاف حیوانات که هرکدام با یك سلسله خصلتهای ویژه متولد می شوند. انسان چون فاقد هرگونه خوی و خصلتی است و از طرفی خوی پذیر و خصلت پذیر است، به وسیله خصلتها و خویهایی که تدریجا پیدا می کند، یك سلسله «ابعاد ثانوی» علاوه بر ابعاد فطری برای خویش می سازد.

■ هر مکتبی که به ایدئولوژی خود ایمان و اعتقاد دارد، ناچار باید طرفدار «آزادی تفکّر» باشد [امّا] هر «عقیده»ای ناشی از تفکّرِ صحیح و درست نیست. منشاء بسیاری از عقاید، یك سلسه عادتهـا و تقلیدهـا و تـعـصّـبـهـاست... «آزادی عقیده» در معنای اخیر نه تنها مفید نیست، بلکه زیانبارترین اثرات را برای فرد و جامعه به دنبال دارد.

تکلیف: انسان یگانه موجودی است که این امکان و توانایی شگفت را دارد که در چهارچوب یك سلسله قوانین قراردادی رفتار نماید. این قوانین قراردادی از آن نظر که از طرف یك مقام صلاحیتدار وضع می شود و به انسان تحمیل می‌شود ـ تحمل قانون از نوعی زحمت و مشقت خالی نیست ـ به نام تکلیف خوانده می شود.

بلوغ : انسان به یك مرحله از سن که می‌رسد، تغییراتی ناگهانی شبیه نوعی جهش در اندامش و احساساتش و اندیشه اش پیدا می‌شود که بلوغ نامیده می‌شود. هرکسی در حقیقت یك بلوغ طبیعی دارد. به طور دقیق نمی توان یك زمان معین را مرحله بلوغ برای همه افراد معین کرد. خصوصیت فردی افراد و همچنین خصوصیات منطقه‌ای و محیطی در تسریع یا تاخیر بلوغ طبیعی تأثیر دارد.

خودآگاهی فطری: انسان به ذات خود آگاه است: یعنی جوهر ذات انسان، آگاهی است. این چنین نیست که اول «من» انسان تکوین یابد و در مرحله بعد، انسان به این «من» آگاهی یابد. پیدایش «من» انسان، عین پیدایش آگاهی به خود است، در آن مرحله آگاه، آگاهی، و به آگاهی درآمده، یکی است.

خودآگاهی انسانی: یعنی آگاهی به خود در رابطه با همه انسانها. خودآگاهی انسانی براین اصل و فلسفه استوار است که انسانها مجموعاً یك واحد واقعی به شمار می‌روند. و از یك وجدان مشترك انسانی بهره‌مندند، احساس انسان دوستی و انسان گرایی در همهٔ افراد انسان موجود است. اگر این نوع خودآگاهی در فردی پیدا شود، دردش درد انسان و آرزوهایش آرزوهای انسان می‌شود و جهت گیری و تلاشش در جهت انسان، صورت می گیرد. دوستیها و دشمنیهایش همه رنگ انسانی می یابد. دوست دوستان انسان و دشمن دشمنهای او می گردد.

خودآگاهی عارفانه: خودآگاهی عارفانه آگاهی به خود است در رابطه‌اش با ذات حق. این رابطه از نظر اهل عرفان از نوع رابطه فرع با اصل، مجاز با حقیقت، و به اصطلاح خود آنها از نوع رابطه مقید با مطلق است. از نظر عارف، روح و جان «من» واقعی نیست. آگاهی به روح یا جان، خودآگاهی نیست: روح و جان مظهری از خود و از من است؛ من واقعی خداست. هرگاه انسان از خود فانی شد و تعینات را درهم شکست و تنید و از روح و جان اثری باقی نماند: آنگاه که این قطرهٔ جدا شده از دریا به دریا بازگشت و محو شد، انسان به خودآگاهی واقعی رسیده است.

خودآگاهی پیامبرانه: خودآگاهی پیامبرانه با همهٔ خودآگاهیها متفاوت است. پیامبر، هم خودآگاهی خدایی دارد و هم خلقی. هم درد خدا دارد و هم درد خلق خدا. اما نه در شکل ثنویت و دوگانگی و دو قطبی. عشق اولیاء حق به جهان، پرتوی از عشق به حق است؛ نه عشقی در برابر عشق به حق. درد خلقی آنها منبعث از درد حقی آنهاست نه از ریشه و منبع دیگر. پیامبر می کاود تا نیروهای فطری بشر را بیدار کند و شعور مرموز و عشق پنهان وجود انسانها را مشتعل نماید. پیامبر خود را مذکّر (یادآور ـ بیدار کننده) می‌خواند: حساسیتی در برابر کل هستی در انسان می آفریند، خودآگاهی خود را نسبت به کلِ هستی به مردم خود منتقل می سازد.

تقوی: این کلمه از ماده «وقی» است که به معنی حفظ و صیانت و نگهداری است. معنای «اتقاء» احتفاظ است. تقوای دینی و الهی یعنی اینکه انسان خود را از آنچه از نظر دین و اصولی که دین در زندگی معین کرده خطا و گناه و پلیدی و زشتی شناخته شده، حفظ و صیانت کند و مرتکب آنها نشود. چیزی که هست حفظ و صیانت خود از گناه که نامش تقواست به دو شکل و دو صورت ممکن است. نوع اول اینکه انسان برای اینکه خود را از آلودگیهای معاصی حفظ کند، از موجبات آنها فرار می کند و خود را همیشه از محیط گناه دور نگه می‌دارد. نوع دوم اینکه در روح خود حالت وقوتی به وجود می آورد که به او مصونیت روحی و اخلاقی می‌دهد که اگر فرضاً در محیطی قرار بگیرد که وسائل و موجبات گناه و معصیت فراهم باشد آن حالت و ملکه روحی، او را حفظ می کند و مانع می شود که آلودگی پیدا کند. حقیقت تقوا همان روحیه قوی و مقدس عالی است که خود، حافظ و نگه دارنده انسان است. باید مجاهدت کرد تا آن معنا و حقیقت پیدا شود.

حسن وقبح ـ فعلی و فاعلی: هرعملی دو جنبه و دو بعد دارد و هریك از دو جنبه آن از نظر خوبی و بدی حسابی جداگانه دارد. این دو بعد عبارت است از: شعاع اثر مفید و یا مضر عمل در خارج و در اجتماع بشر، و از شعاع انتساب عمل به شخص فاعل و انگیزه‌های نفسانی و روحی موجب آن عمل شده است و عامل خواسته است تا به واسطه عمل و با وسیله قرار دادن عمل، به آن هدفها و انگیزه‌ها برسد. اعمال بشر از نظر شعاع اثر سودمند یا زیانبار در دفتر تاریخ ثبت می شود و تاریخ درباره آن قضاوت می کند، آن را ستایش یا نکوهش می نماید. ولی از نظر شعاع انتساب با روح بشر، تنها در دفاتر علوی ملکوتی ثبت و ضبط می‌شود. دفتر تاریخ، عمل بزرگ و موثر می خواهد و چنین عملی را ستایش می کند، ولی دفاتر علوی ملکوتی علاوه براین جهت در جستجوی عمل جاندار است. اگر فاعل، دارای نیت و هدف خیر باشد و کار خیر را با انگیزه خیر انجام داده باشد، کارش خیر است، یعنی حسن فاعلی دارد و عملش دو بعدی است. نسبت حسن فعلی به حسن فاعلی مثل نسبت بدن به روح است. یك موجود زنده، ترکیبی است از روح و بدن، باید در پیکر عملی که حسن فعلی دارد، حسن فاعلی دمیده شود تا آن عمل زنده گردد و حیات یابد.

مغفرت: مغفرت عبارت است از شست و شو دادن دلها و روانها تا حدی که قابل شست و شو باشند از عوارض و آثار گناهان

تنبیه: یکی از مجازاتها، جلوگیری از تکرار جرم به وسیله خود مجرم یا دیگران است از طریق رعبی که کیفر دادن ایجاد می کند، و به همین جهت، می‌توان این نوع مجازات را تنبیه نامید.

توبه: توبه برای انسان تغییر مسیر دادن است، اما نه تغییر مسیر ساده از قبیل تغییر مسیری که برای گیاه یا حیوان روی می‌دهد. توبه عبارت است از یك نوع انقلاب درونی، نوعی قیام، نوعی انقلاب از ناحیه خود انسان علیه خود انسان. این جهت از مختصات انسان است: انسان ظرفه معجونی است که همه خصایص وجود در او جمع است. توبه یعنی آن قیام درونی که مقامات عالی وجود انسان علیه مقامات دانی وجود او که زمام امور این کشور داخلی را در دست گرفته‌اند، یك مرتبه انقلاب می کند: همه اینها را می گیرد: به زندانشان می اندازد و خودش با قوای خودش و جنود و لشکریان خودش زمام امور را در دست می گیرد. این حالت توبه است که در حیوان و نبات وجود ندارد.

□ به نقل از «جلوه‌های معلمی استاد مطهری» ـ صفحهٔ ۲۲۵ تا۲۳۴

حجله سوران

● یاسر هشترودی



حاج آقا سرش توی کتاب است و یکریز می‌خواند. باد هجوم می‌آورد و ورق‌های قرآن جیبی را تکان می‌دهد. گورکن گریه می‌کند. چند نفر سیاهپوش دورش ایستاده‌اند و هق می‌زنند. اما نمی‌شود باور

کرد. وقتی حسین پسر گورکن امامزاده، شهید شد، کسی دلش نگرفت. گورکن با آن کت مندرس وکهنه، با آن صورت همیشه آشفته و خاك آلود و با آن کفش مشکی سفیدك زده، نمی‌توانست جزو ما آدمها باشد...

حاج آقا نگاهش راازکتاب برمی‌گیرد وبه آسمان برق وخاکستری نگاه می‌کند. بادوانگشت، لالهٔ گوشش رامی‌مالد وهمین طور که به کنج فروافتاده آسمان نگاه می‌کند،

کتاب بسته را توی جیب قبایش می‌گذارد. نگاهم را از عبای حاج آقا که توی عبور باد ورم می‌کند و تکان می‌خورد می‌گیرم و به چشمهای سبز ننه خیره می‌شوم. فکر می‌کنم ننه چشما دنیا را جور دیگری می‌بیند. فکر می‌کنم ننه حتماً فضای گورستان را که زیر سایهٔ ابرهالم داده است، دارد سبز می‌بیند. پرسیده بودم:

ـ ننه، چرا نی نی چشمهای تو سبزه؟

و او خنده‌اش گرفته بود و شیرین نگاهم کرده بود

ـ عزیزکم هر کی چشمهاش یه رنگی داره، چشمهای منم سبزه. نمی‌دونم چرا.

پلکهای ننه باز و بسته می‌شود و نی نی چشمهایش مثل دوتا تیله‌ای که با رگه‌های معوج سبز، توی حوض افتاده بود، برق می‌زند. هنوز جای ناخنهایش که پریروز توی گوشت گونه‌اش فرو رفت کبود است، همان وقت که جیغ کشید و زنگ هوارش کوچه را پر کرد. بابا می‌خندد. از ته دل. شانه‌هایش از خنده

می‌لرزند. فکر می‌کنم اگر کمی بیشتر بخندد، با شکم روی زمین می‌افتد و دست و پایش را با قهقهه تکان می‌دهد. آنقدر که بمیرد. اما هیچوقت کار به اینجا نمی‌رسد. حاج آقا نگاهش را از ابرهای خاکستری و از کنج کبود آسمان می‌گیرد و اشک چشمهایش را پاک می‌کند. بال قهوه‌ای عبایش را بالا می‌گیرد و چشمهای خیسش را پاک می‌کند. بعد می‌رود بالای سر شهید می‌ایستد به نماز. می‌گوید:

ـ صورت شهید را رو به قبله کنید.

اما یکهو زنها جیغ می‌کشند. یکهو ننه جیغ می‌کشد و ناله می‌کند. پنجه‌هایش را دور کاسهٔ سرش می‌گیرد و شانه‌هایش را به گریه تکان می‌دهد. پای درخت می‌نشینم و به ننه نگاه می‌کنم. چانه‌ام را می‌گذارم روی کاسهٔ زانوهایم و به ننه نگاه می‌کنم. بغض توی چشمهایم را خشك می‌کند و یکهو همه چیز تار می‌شود. ننه روی زمین سرد افتاده است و نفس نفس می‌زند. گریه امانش را بریده است. زنها زیر چارقد و چادرهای سیاه، دورش حلقه زده‌اند. چشمهای ننه باز و بسته می‌شود. کاسهٔ چشمهایش به دو حفرهٔ عمیق می‌ماند که به کبودی می‌زند. پیش خودم می‌گویم:

ـ ننه هی گریه می‌کنه. صبح تا شب نماز می‌خونه، واسه همین چشمهاش سبزه.

حاج آقا می‌گوید:

ـ برادرها، لطفاً صورت شهید را رو به قبله کنین.

و من یاد چشمهای سبز مهدی می‌افتم که توی صورت گردش برق می‌زد و آرام و سنگین از هر چیز می‌گذشت و در هر چیز می‌ماند. پدر که بساطش را روی ایوان پهن می‌کرد و روی پشتی پله می‌شد، چشمهای سبز مهدی براق می‌شد. نگاهش می‌شد مثل دو تا افعی که زهرش را روی هر چیز می‌ریخت. بابالبهای کبودش را می‌گذاشت روی لوله وافور و دم می‌زد تا زغال سرخ سرخ شود. بعد نفسش را هورت می‌کشید پایین. حب تریاك جلز و ولز می‌کرد. بعد چشمهای من روی حب قهوه‌ای می‌ماند که ورم می‌کرد و از هوا پر می‌شد و می‌ترکید و توی خودش مچاله می‌شد. و پوستش چغر می‌شد. حاج آقا می‌گوید:

ـ برادرها چرا سر میت رو رو به قبله نمی‌کنین؟

و های‌وهوی جمعیت یکهو بلند می‌شود. گریه امان نمی‌دهد. مرد دیلاقی که کت و شلوار چهارخانه پوشیده است، می‌گوید:

ـ حاج آقا شهید سرنداره، بی‌سره! مگه به شما نگفتن؟

و بابا با دو دست روی سرش می‌زند. بعد پس می‌رود و به تك درخت توت قرمز امامزادهٔ چیذر تکیه می‌دهد و آرام می‌نشیند. گونه‌هایش خیس است. خیس و سرخ. از پریروز تا حالا یکریز دارد مثل بچه‌ها ضجه می‌زند و ونگ می‌زند. درست مثل گورکن. وقتی که پسرش شهید شد. وقتی که با آن چشمهای ترسناکش آمده بود و صنار هم توی جیبش پول نبود. وقتی که باد سرد زوزه می‌کشید و توی کوچه به درودیوار می‌خورد. لت چوبی در را که باز کردم، باد توی دالان سیاه هجوم برد و هو کشید. آن طرف در، گورکن با کت پاره و کهنه‌ای ایستاده بود و زار می‌زد. ریش های تنك و چانهٔ کوچکش نگاهم را پس می‌زد. داشتم قدم به قدم پا می‌کشیدم به عقب که صدای خس داری توی گوشم و توی سرم را پر کرد:

ـ بچه جون آقات خونه‌س؟

که با هول و ترس به دو دالان سیاه را پشت سر گذاشتم و بابا را صدا کردم. آن شب دومین شبی بود که رادیو مارش پیروزی می‌زد و بابا کیفش کوك بود. برای همین وقتی صدای لخ لخ دمپایی‌اش توی حیاط پیچید و در دالان موج گرفت، داشت یکی از تصنیف‌های مرضیه را می‌خواند ودالام و دولومبش را هم می‌زد. بعد هم وقتی زیر سدگاهی ایستاد گورکن جلو آمد و سلام داد. گفت:

ـ حاجْ آقا کمال، دستم به دومنت، صناری توی جیبهام نیس، حسین شهید شد، می‌دونید...

وزارزار گریه کرد. من انتهای دالان ایستاده بودم و داشتم نگاه می‌کردم. گورکن هق می‌زد و بغض توی گلوی من بالا و پایین می‌رفت و چشمهام می‌سوخت آن وقت داشتم به این فکر می‌کردم که حسین پسر گورکن امامزاده حتماً بدون سر است.

حاج آقا نماز را که تمام می‌کند چندنفری از شانه‌ها و پاهای شهید می‌گیرند و تا دهانهٔ گور می‌کشند و پیکرش را آرام می‌گذارند روی تل خاك قلمبیده. بعد یکی می‌رود توی گور و روی بلوك‌ها زانو می‌گذارد و می‌ماند تا شهید را آرام توی گور جا بدهد. اما یکهو هوار تیز ننه گورستان را پر می‌کند. خودش را انداخته است کنار گور و گریه می‌کند. بابا از حال رفته است. یکی با قاشق چایخوری آب قند به هم می‌زند. ننه هوار می‌کشد:

ـ بچه‌م، بچه‌م، می‌خوام ببینمش، فقط یه بار...

گونه‌هایش را می‌خراشد. همین که خودش را به دهانهٔ گور می‌رساند چندنفری از زنها، از گودی شانه‌اش می‌گیرند و می‌کشندش عقب و بی‌حال روی زمین درازش می‌کنند.

آن طرف زیر سایهٔ دیوار امامزاده که کهنگی رویش چنگ کشیده، گورکن ایستاده است ورق زده به کرد و کار آدم‌ها نگاه می‌کند. همین که شهید توی گور، میان بلوك‌ها دراز به دراز خوابانده می‌شود، پس می‌خزد و می‌رود توی امامزاده. اما چهره تکیده‌اش توی ذهنم می‌ماند. حالتش و نگاه کردنش، و حتی لبهایش وقتی که داشتند چیزی را زمزمه می‌کردند. همه چیزش با آن شب فرق می‌کند. همان شب که او برای اجاره گرفتن یك حجله از بابا، اشك می‌ریخت و صنار هم توی جیبش پول نبود... لابد حالا دارد به آن شب فکر می‌کند، آن شب که بابا جوابش کرده بود. لابد حالا کسی آب سردی روی آتش دلش ریخته است. بابا اشك می‌ریزد. باد قاطی آه و دم آدمها شده است و روی سینهٔ گورستان تن می‌کشد. بیرق‌ها تکان می‌خورند و ابرها آسمان را خفه کرده‌اند.

بابا بشکن می‌زند، توی خودش نیست. مثل سایه سبك شده و مثل پرنده پرواز می‌کند. دالان آن طرف حیاط را که رد می‌کند صدایش موج بر می‌دارد:

ـ آهای بچه‌ها، من ناهار نمی‌آم، شب تا دیروقت هم کار دارم، به ماماتون بگید.

لت چوبی در پشتش بسته می‌شود. خانه را غم گرفته است. اندوه توی خانه موج می‌زند.

از توی دالان سیاه به چشمهای مهدی نگاه می‌کنم که آن طرف حیاط پشت پنجره ایستاده است و به من نگاه می‌کند و به حوض که چندتاماهی قرمز و سیاه توی آن تکان می‌خورند و آرام میان دل آب صاف و روشن می‌لغزند. صبح که بیدار شدیم، مارش پیروزی از بلندگوی مسجد «همت» توی کوچه‌ها پیچیده بود و قبل از همه بابا را خوشحال کرده بود.

اشك توی چشمهای مهدی جمع شده است. مثل همیشه آرام می‌آید توی حیاط و می‌رود زیر درخت بید می‌نشیند و زانوهایش را بغل می‌کند. نگاهش افتاده است روی سینهٔ خاك باغچه، که خیس است و به سیاهی می‌زند. چشمهایش توی صورت گرد و سفیدش می‌درخشد. انگار نگاه سبزش از توی کاسهٔ گودرفتهٔ چشمهاش، از ته یك چاه عمیق بیرون خزیده باشد.

یکی تلقین می‌خواند:

افهم یا «مهدی» ابن «کمال» ان ا... حق....

و یکی توی گور از شانه‌های چپ شهید گرفته است و تکانش می‌دهد، مرد هق می‌زند و تلقین را سکسکه می‌کند. آسمان خشکیده است. شانه‌های بابا از گریه می‌لرزد.

شانه‌های بابا ازخنده می‌لرزد. بابا بشکن می‌زند. بابا می‌خندد. امروز نانش توی روغن است. ننه روی سرش می‌کوبد و خاك برسر می‌ریزد. زنها هوار می‌کشند. «مهدی یکی بوده». بابا بشکن می‌زند. بابا داد می‌زند:

مهدی، باباجون کجا رفتی.

بعد پرواز می‌کند. انگار شهر را تصاحب کرده است. انگار روی آسمان شهر، سایه انداخته است. مهدی زیر درخت بید می‌نشیند. بابا بساطش را پهن می‌کند. مهدی دور کمرش شال سبز می‌بندد و بالای سرگور خودش می‌ایستد. می‌توانم سنگینی نگاهش را حس کنم. می‌توانم حس کنم که دارد توی گورستان راه می‌رود و از میان جمعیت می‌گذرد و به چشمهای سبز ننه خیره می‌شود و خیره می‌ماند.

باباسرش را روی زمین می‌کوبد. یکی شانه‌های شهید را گرفته است و تکان می‌دهد. مرد می‌خواند:

ـ اذاجائك الملکان المقربان و سئلاك عن الهك...

ننه می‌گوید:

ـ چشمهای هرکی یه رنگی داره.

رادیو مارش پیروزی می‌زند. تعداد شهدا بیشتر شده است. باباکرایهٔ حجله‌ها را بالا می‌برد. بابا چرتکه می‌اندازد. گورکن وا می‌رود. ننه نفرین می‌کند. و من یاد آن روز می‌افتم که رادیو مارش پیروزی زد و بابا دلش گرفت. آن روز بابا هاج وواج مانده بود و ماتم روی چشمهایش پهن شده بود. بعد همانجا روی زمین نشست. دستهایش را روی سرش گذاشت و گوشهٔ اتاق کز کرد و زل زد به پنجره‌ای که مهدی همیشه پشت آن می‌ایستاد و به حیاط نگاه می‌کرد. روزی که مهدی جبهه بود و بابا دلنگران توی خانه، سردرگم و گول می‌گشت؛ روزی که مهدی شهید شد! و مرد می‌خواند:

ـ و قل فی جوابهما الله جل جلاله ربی و محمد(ص) رسولی...

باد آرام می‌گیرد و چهارتا حجله. کنار در ورودی امامزاده روی زمین نور می‌پاشند و عکس مهدی توی قاب لبخند می‌زند. خیلی آرام و متین. مهدی زنده است و دارد به همه چیز نگاه می‌کند. انگار مهدی دنیا را سبز می‌بیند و فضای گورستان را، که زیر سایهٔ ابرها لم داده است، سبز سبز می‌بیند...

■ مشکل اساسی ما در زمینهٔ موسیقی سنتی کنونی است که پویایی احساس و اندیشه‌اش را از دست داده است و در واقع یك موسیقی تحریف شده و عاری از اندیشه و تفکر فرهنگی است.

■ اشکال اساسی مربوط به موسیقی سنّتی نیست بلکه آنچه امروزه به عنوان موسیقی سنتی داریم، زیر سئوال است.



مجید کیانی: موسیقی ما باید موافق با فرهنگ خودمان باشد

■ فرمهر منجزی

مقدمه:

مجید کیانی به سال ۱۳۲۰ در تهران متولد شد. در شانزده سالگی، پس از گذراندن تحصیلات مقدماتی و متوسطه، به هنرستان موسیقی ملی راه یافت. و در سالهای ۱۳۴۴ تا ۱۳۵۱ در دانشکده هنرهای زیبا، زیر نظر استاد «نورعلی برومند» به آموزش موسیقی سنتی ایران پرداخت. وی تحصیلات خود را در سالهای ۱۳۵۴ تا ۱۳۵۷ زیر نظر دکتر «ترن وانکه» در بخش موسیقی شناسی شرق دانشگاه «سوربُن» ادامه داد.

مجید کیانی با تألیف کتاب «هفت دستگاه موسیقی ایران» و اجراء و انتشار «دستگاههای موسیقی ایران»، اجرای نوارهای «ضربیهای حبیب سماعی» و گذری در شیوهٔ سنتور نوازی حبیب سماعی، گوشه‌ای از تلاش مستمر خود را در حفظ موسیقی ایران نشان داده است.

استاد کیانی پس از پیروزی انقلاب اسلامی به ایران بازگشت و در حال حاضر استاد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران (گروه موسیقی) و عضو چند شورای عالی کارشناسی موسیقی است. مجید کیانی، بیشترین تلاش خود را صرف احیاء و اشاعهٔ موسیقی ردیف دستگاهی و شیوهٔ سنتور نوازی حبیب سماعی نموده است.

□ چگونه کار موسیقی را آغاز کردید و چه انگیزه‌ای باعث ادامهٔ این راه شد؟

■ از کودکی به موسیقی علاقهٔ زیادی داشتم و بیشتر دوست داشتم که اگر قرار است موسیقی یا هنر موسیقی را یاد بگیرم نوعی باشد که به عنوان یك کار صحیح و جدی مورد قبول جامعه قرار گیرد. به همین علت بهترین مکانی که می‌توانستم در آن سالها پیدا کنم ـ حدود سال ۱۳۳۶ می‌شود ـ هنرستان موسیقی ملّی شبانه بود در خیابان منوچهری، و بهترین استادهای زمان آنجا بودند و من توانستم یك دورهٔ ردیف ابوالحسن صبا را در این هنرستان بگذرانم. بعد از آن به دانشکده هنرهای زیبا رفتم. بعد از اتمام دانشکده مدت چهار سال دیگر با استاد «برومند» کار کردم و دو سال خدمت عبدالله دوامی بودم و بعد برای این که در زمینهٔ موسیقی شناخت بیشتری پیدا کنم حدود سه سال هم به فرانسه رفتم و در دانشگاه سوربن پاریس رشته موزیکولوژی را گذراندم. بعد از انقلاب برگشتم به ایران و در دانشکده هنرهای زیبا به تدریس موسیقی مشغول شدم.

□ دو نظر در زمینه موسیقی وجود دارد. یك عده معتقدند این موسیقی باید به همان صورتی که بوده، حفظ شود. یك عده هم معتقدند که با حفظ آن سنتها می‌توان در موسیقی ایران تغییراتی داد. شما چه فکر می‌کنید؟

■ ابتدا در مورد اوّل بگوییم که به نظر من بایستی سنتهای باارزش هنری را حفظ کرد و تا حد امکان آنها را شناخت و محورهای اساسی آن هم به هیچ وجه نباید تغییر کند. ولی از آنجا که هنرهای سنتی معمولاً در فرهنگ شفاهی و بخصوص موسیقی که سینه به سینه انتقال می‌یابد، مدام در تغییر و تحول است و به عبارتی، تغییر یکی از ویژگیهای موسیقی سنتی است که آن را در هر شرایط زمانی زنده نگاه می‌دارد. بنابراین اگر موسیقی سنتی ـ خواه موسیقی مقامی و یا دستگاهی (ردیف) ـ بدون هیچ گونه تغییری تداوم یابد، خیلی زود به صورت کلیشه درمی‌آید و نشاط و اصالت هنری خود را از دست می‌دهد و آنجاست که موسیقی ارتباط خود را با مردم زمانه از دست خواهد داد. ولی از آنجا که موسیقی سنتی براساس تکنوازی و بدیهه سرایی است خواه ناخواه در شرایط مکان و زمان اجرا می‌گردد و در واقع نوازنده، آهنگسازی است که بر پایهٔ انگاره‌های از پیش فرا گرفته ـ که آنرا سنّت می‌خوانیم ـ کار هنری خود را آغاز می‌کند و به همین دلیل است که اجراهای موسیقی سنتی مدام در تغییر و تحولّ است ـ چه از لحاظ رنگ و چه از لحاظ ساختار و ترکیب واژه‌های موسیقایی.

و امّا در مورد قسمت دوم سؤال شما ـ که اگر تغییر در محورهای اساسی باشد مانند، تغییر دادن فواصل موسیقی یا گردش نغمات و... آنوقت این دیگر موسیقی سنتی نیست، بلکه باید از اصول و قواعد موسیقی فرهنگ دیگری استفاده نمود. که در آنصورت محصول به دست آمده هم یك موسیقی جدید است و ارزش هنری آن هم زمانی مشخص می‌شود که مورد قبول مردم و خبرگان موسیقی قرار گیرد.

□ شما در مورد شناخت موسیقی صحبت کردید. برای شناخت موسیقی چه راهی به نظرتان بهتر است؟ یعنی فکر می‌کنید مردم از راه گوش بهتر می‌توانند موسیقی را بشناسند و دستگاهها را یك به یك یاد بگیرند یا اینکه خودشان نوازندگی کنند و یا راه دیگری وجود دارد؟ از چه راهی بهتر



می‌شود موسیقی ایران را شناخت؟

■ بهترین راه این است که از دوران کودکی شناخت موسیقی شکل بگیرد. چرا که می‌بینند از لحاظ روانشناسی ـ بخصوص روان شناسی کودک ـ آنچه در دوران کودکی می‌شنویم وقتی که بزرگ می‌شویم همان نوع موسیقی را دوست داریم. یعنی اگر در زمان کودکی یك نوع موسیقی با فواصل خاص را به گوش ما برسانند با یکنوع صدا و ملودی و آهنگ، پیداست که وقتی بزرگ هم می‌شویم، هنوز آن نوع موسیقی در جانمان بیشتر جاری است. به همین علت می‌بینیم که مثلاً در شرق، فواصل موسیقی حالت ویژه خود را دارد. یا صدای انسان و یا هر سازی، به فرهنگ خاصّی تعلق دارد. مثلاً زمانی که کودکی لالایی مادر را گوش می‌کند و یا به مراسم مذهبی مان مانند روضه‌ها و سینه زنی‌ها و این قبیل مراسم توجه می‌کند، اینها در جان و روح او قرار می‌گیرد و وقتی بزرگ می‌شود به محض این که این نوع صداها را می‌شنود، از لحاظ عاطفی علاقهٔ شدیدی نسبت به آن موسیقی نشان می‌دهد. با این که پیانو یا بعضی از سازهای غربی در قرن اخیر در جهان سوم فراوان شده و در همه جا به کار گرفته می‌شود بازهم هنوز آن اثرات عاطفی را که می‌خواهد، نمی‌تواند بین مردم ما ایجاد کند. هنوز این کار به سختی انجام می‌شود. در حالی که تا صدا یا نغمه‌ای از سه تار یا کمانچه یا «نی» یا آواز انسان پارسی زبان را گوش می‌کند، دگرگون می‌شود. به همین علت هم هر چقدر نغمه‌ها و آهنگهایش از اصالتهای فرهنگی خاص خودش برخوردار باشد، اثر بهتری روی شنونده می‌گذارد. امّا همیشه این طور نیست، یکی دو نسل ممکن است این طور باشد ولی نسلهای بعدی در زمان کودکی آهنگهای فرهنگی خودش را نمی‌شنوند و به این ترتیب از لحاظ موسیقی گسیختگی ایجاد می‌شود و باز ما در اینجا می‌بینیم که

هر فرهنگی که بخشی از موسیقی، شعر، ادبیات و... را از دست می‌دهد، دچار حالتی نامتعادل می‌شود. بخصوص از نظر موسیقی که حالتهای عاطفی شدیدتری دارد.

اینجا بایستی حتماً توجه داشته باشید. ما که ایرانی هستیم خوشبختانه از لحاظ موسیقی هم غنی هستیم. هر گوشه‌ای از کشور ما موسیقی خاص خودش را دارد که بسیار زیبا و باشکوه است. در صحنه‌های بین‌المللی می‌بینیم موسیقی ایرانی می‌درخشد چرا که موسیقی ما راه خودش را، فرهنگ خودش را، آن تفکر و اندیشهٔ میهن خودش را داراست که حتماً باید به اینها توجه شود. چرا که اگر خوب به این مسایل دقت نکنیم در آینده همهٔ اینها را از دست می‌دهیم واینجاست که توجه به کودکان بیشتر و مشخص تر می‌شود. و بخصوص نقش هدایت کنندهٔ تلویزیون، رادیو و مطبوعات که بار این مسوولیت را برعهده دارند وحتی نوارهایی که منتشر می‌شود، بسیار با اهمیت و ارزشمند است.

ولی متأسفانه می‌بینیم که اصلاً به این مسأله توجه نمی‌شود و از صبح تا شب رادیو و تلویزیون آهنگهایی را پخش می‌کنند که اصلاً منطبق با فرهنگ ما ایرانیها نیست و برای گوش فوق العاده مضر است و زیبایی هم ندارد. و از طرفی اگر جلوه‌هایی در موسیقی وجود داشته باشد در همین نوع موسیقی جدی‌اش است. در این صورت است که برای کودکان و نوجوانان شناخت موسیقایی پدید می‌آید و آنها که علاقه بیشتری به موسیقی دارند به طور صحیح و اصولی با آن آشنا شده و به دنبال فراگیری بیشتری می‌روند. مردم وقتی ببینند یك برنامهٔ هنری جدی از رادیو یا تلویزیون پخش می‌شود، از آن استقبال می‌کنند. و این استقبال می‌تواند تاثیر مثبتی بر روی بهبود برنامه‌ها و برنامه‌ریزیهای صحیح‌تر داشته باشد. مثلا ساعت پخش آن برنامه را بیشتر می‌کنند تا جایی که در جامعه تعادل برقرار شود. و این همان چیزی است که در تمام کشورهای پیشرفته جهان هم شاهد آن هستیم. یا در سالنهای کنسرت. ولی وقتی ما موسیقی کشور خودمان را بررسی می‌کنیم می‌بینیم اصلا این تفکیك صورت نگرفته است. فقط یك نوع موسیقی است که به جای موسیقی‌های گوناگون انتشار می‌یابد.

□ بسیاری از جوانها عقیده دارند که موسیقی ایرانی موسیقی بدون تحرك است. بعضی هم می‌گویند موسیقی ایرانی تکراری و غمگین است. در اینجا سئوالی که پیش می‌آید این است که آیا دامنهٔ موسیقی ایرانی آن قدر گسترده هست که بتواند موسیقی مناسب برای تمام سنین داشته باشد و کلاً دارای تحرك هم باشد؟ [البته تحرك به معنای مبتذل ومطربی آن مورد نظر نیست بلکه منظور نوعی موسیقی مورد پسند جوان‌ترهاست.]

■ البته در اینجا جوانهای علاقه‌مند به موسیقی به دو گروه تقسیم می‌شوند. یك عده موسیقی را برای تفنن وسرگرمی می‌خواهند، و عدهٔ دیگر جوانهایی هستند که موسیقی را به عنوان یك کار جدّی، هنری و بخشی از فعالیتهای فرهنگی می‌دانند. و در اینجاست که ابتدا باید تحقیق نمود که آیا موسیقی سنتی، اعم از موسیقی نواحی مختلف ایران و یا موسیقی دستگاهی (ردیف) دارای آن ویژگیهای موسیقی جدّی و یا هنری هست یا نه؟ و چنان که اگر به تحقیق و همچنین بنا به گفتهٔ بزرگان و خبرگان موسیقی ایران، موسیقی سنتی واقعی دارای ارزشهای معنوی و انسانی است و در آن نقش اندیشه و تفکر هنر ایرانی متبلور است ـ که هست ـ دیگر جای هیچ گونه بحثی باقی نمی‌ماند. ولی مشکل اساسی ما در زمینه موسیقی سنتی کنونی است که پویائی احساس و اندیشه‌اش را از دست داده است. و در واقع یك موسیقی تحریف شده وعاری از اندیشه وتفکر فرهنگی است. همچنان که یك اثر موسیقی «پاپ» غربی نمی‌تواند به عنوان یك اثر هنری و جدّی قلمداد شود. یك اثر موسیقی «عامّه‌پسند سنتی» ایرانی هم نمی‌تواند دارای حرکت، پویائی و احساس سالم و اندیشهٔ دارای محتوا باشد. و طبیعی است آنچه را که جوانان مشتاق به فرهنگ و هویت هنری سرزمینشان نمی‌توانند بپذیرند، از همین دیدگاه است که آنچه به عنوان موسیقی سنتی در اختیار دارند،موسیقی سنتی واقعی نیست و در نتیجه چنین موسیقی هم دارای حرکت و نشاط زندگی نمی‌تواند باشد ـ چنین موسیقی‌ای دارای حالتهای غم منفی و شادی کاذب و افسردگی تام است. که نه تنها جوابگوی جوانها نیست بلکه هیچ فرهنگی طالب آن نیست. چرا که اگر قرار باشد جوانهای ما طالب موسیقی سنتی عامّه‌پسند و یا پاپ گونه باشند، انواع غربیش برای آنها همیشه جذابتر و شنیدنی‌تر است.

□ یعنی شما معتقدید که می‌شود با استفاده از همین ردیفها و دستگاهها موسیقی‌یی اجرا کرد که مورد پسند جوانها هم باشد؟

■ بله. مشروط براین که همراه با شناخت باشد. همراه با آگاهی و بیداری باشد. بخصوص برای گروهی از جوانان که طالب موسیقی هنری و فرهنگی خودشان هستند. استقبال جوانها از موسیقی سنتی در سالهای اخیر بی‌نظیر است. هرکجا کنسرت و یا نواری به صورت کمی درست‌تر و کمی واقعی‌تر منتشر و یا اجرا می‌شود، استقبال اکثریت جوانهای علاقه‌مند به موسیقی سنتی را به دنبال دارد ولی همچنانکه گفته شد، اشکال اساسی مربوط به موسیقی سنتی نیست. بلکه آنچه امروزه به عنوان موسیقی سنتی در پیش داریم زیر سئوال است.

نکته اساسی اینجاست. ولی چون این تفکیك وجود ندارد، به محض این که یك آهنگ را می‌شنویم، می‌گوییم مثلا این دونار نوازی خراسان است. یك موسیقی محلی یا فولکلور است. پس ارزش فولکلور بودن خودش را دارد ولی اگر در این تقسیم بندی قرار بگیرد، این آهنگ محلی از کدام نوع است؟ آیا این آهنگ محلی تفنّن کارانه است یا یك هنر قومی است که از طریق سنتها و به اصطلاح سینه به سینه انتقال پیدا کرده؟ نوع دومش دارای ارزش فرهنگی است نوع اولش ارزش فرهنگی ندارد. نمونه‌های زیادی داریم که متأسفانه چون این شناختها و تفکیکها نیست با هم یکی و مخلوط می‌شوند. در موسیقی سنتی (دستگاهی) هم همین مسأله هست که اگر جدّی و هنری‌اش باشد مثل هر هنری جدی دارای ارزش فرهنگی خاص خودش است ولی وقتی به صورت عامه پسند درمی‌آید، جایگاه «پاپ» و به اصطلاح «بازاری» خودش را می‌یابد.

□ آیا موسیقی ما آنقدر گسترش دارد که بتواند برای سنین مختلف و برای همهٔ مُردم مورد پسند واقع شود؟

■ البته چنین چیزی به طور کامل در هیچ هنری نمی‌تواند امکانپذیر باشد. هیچ هنری نمی‌تواند جوابگوی همهٔ جوانها یا همهٔ مردم جامعه باشد. ولی باید برای یك طبقهٔ بخصوص یا برای یك گروه خاصی از جوانها باشد. همان طور که یك عدّه دوست دارند مثلا نقاشی ایرانی کار کنند و یك عدّه دوست دارند نقاشی غربی کار کنند. پدر و مادری که موسیقی کلاسیك غرب را گوش می‌کنند یا به آن آشنایی دارند طبیعی است که فرزندانشان به آن موسیقی عادت می‌کنند. پس یك عدّه از جوانها اگر دنبال هنر جدی باشند، موسیقی کلاسیك را انتخاب می‌کنند، و چون موسیقی کلاسیك هم دارای معانی انسانی است و فوق‌العاده زیبا و باشکوه است، یك سری از جوانها هم طالب این می‌شوند و بایستی این نوع موسیقی هم در جامعه باشد. حتی کنسرتهایی گذاشته شود و آثاری منتشر

شود. (که خوشبختانه بعد از انقلاب در این بخش کارهایی شده هرچند به صورت خیلی ضعیف) ولی بعضی از جوانها ـ بخصوص در این چند سالهٔ اخیر ـ به موسیقی کلاسیک غربی علاقهٔ زیاد نشان می‌دهند. و همین طور چنانکه گفته شد در چند ساله اخیر بسیاری از جوانها به موسیقی فرهنگی سنتی هم، علاقه زیاد نشان می‌دهند که نیاز به راهنمایی دارند. وقتی راهنمایی می شوند شناخت پیدا می کنند. یک دسته از اینها آگاهانه موسیقی سنتی شان را انتخاب می کنند و حالا همین‌ها نوع جدی‌اش را می‌خواهند. ولی یک عده‌ای هم هستند که مثلا موسیقی قدیم ایران را دوست دارند حالا هرچند که ممکن است بعضی‌ها بگویند زمان آن گذشته است. فرض کنید یک گروه می خواهند زبان «سانسکریت» یاد بگیرند. ولی فقط وقتی دانشکده‌اش باشد یا هنرستانش باشد می‌روند آنجا کار می‌کنند. پس از این لحاظ هم یک عده یا گروهی از جوانها یا مردم نیاز به این نوع موسیقی دارند و طبیعی است که درصد بیشتری از مردم طرفدار موسیقی پاپ و عامه پسندند. البته یک وقت سوءتفاهم نشود که این نوع موسیقی یک نوع موسیقی ضعیف است. در این نوع موسیقی هم احتیاج به خلاقیت زیاد است و اتفاقا زحمت بیشتری می کشند تا آن جذابیتها را به دست آورند. مثلا ما در اروپا می بینیم موسیقیهای پاپ که منتشر می‌شود ارکسترهای معروفی مثل ارکستر فیلارمونیک لندن یا ارکسترهای سمفونیک خیلی معروف این آثار را اجرا می‌کنند. و همین نوازنده‌ها هم هستند که در کنسرواتوارها و یا دانشکده‌ها کار می‌کنند و همینها هستند که می توانند این نوع موسیقی را نیز ارائه دهند. ولی این نوع موسیقی از نظر سطح هنری‌اش به صورت پاپ مطرح می‌شود نه به عنوان موسیقی هنری [جدی] و چون در اروپا یا جاهای دیگر منقد موسیقی یا کارشناس موسیقی به اندازهٔ کافی هست، بیشتر این جایگاهها با هم یکی نمی‌شود و این کار در کشور ما هم می‌تواند اجرا شود. در آن صورت، هر دسته‌ای از جوانها نوعی از موسیقی را انتخاب می کند چرا که همه جوانها هم نمی‌آیند موسیقی کار کنند و هنرها متفاوت است پس اگر برخی از جوانها می‌آیند و در هنر موسیقی کار می کنند اگر هم روز اول این شناخت را آموزش پرورش، صدا و سیما، رسانه‌ها و مجلات بدهند جوانان انتخاب صحیح انجام می‌دهند.

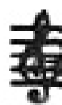
□ **انتخاب آیا آگاهانه است؟**

■ بله. انتخاب آگاهانه است و بایستی او را در انتخابش آزاد گذاشت به شرطی که شناخت داشته باشد. یک عدّه از جوانها به عنوان مثال موسیقی سنتی شان را آگاهانه انتخاب می کنند و روی آن کار می کنند، حتی برخی از کودکان آنچنان به این موسیقی عشق می‌ورزند و علاقه نشان می‌دهند که تعجب می‌کنیم. چرا؟ برای این که مسأله، یک مقدار روشن‌تر باشد در اینجا مثالی می آورم. اگر ما در خانه برای کودکمان شعر حافظ و مولانا می‌خوانیم درست است که خوب درک نمی کند ولی یک کمی که بزرگتر می‌شود شناختش خیلی بهتر است و وقتی که به مسایل شعری توجه می کند می‌بینیم که گاهی اوقات باز هم دوست دارد که همان حافظ را بخواند و در آنجا می بینیم که انسانهای مسن و بزرگترها هم که شعر حافظ را می خوانند آنها هم ممکن است آن را درک نکنند. هر کس به اندازهٔ فهم خودش می‌تواند درک کند و گاهی اوقات این سوءتفاهمات پیش می آید که مثلا موسیقی سنتی ایران فقط برای اشخاص مسن است. درست برعکس مثلا امروز در کلاسهای ما بسیاری از بچه‌های ۶ ـ ۷ ساله هستند که همین ردیفهای موسیقی را می‌زنند و با چه علاقه‌ای، درست مثل همین بچه‌ها که شعرٔ حافظ یا مولانا را می خوانند. چون کارشان جدی است. در هندوستان هم بچه‌های کوچک موسیقی کلاسیکشان را یاد می گیرند و بعدها به استادهایی چئل علی اکبرخان تبدیل می‌شوند و در صحنه‌های بین‌المللی کنسرت اجرا می کنند. در ایران هم همین طور است. مثلا روزی علی اکبر شهنازی فرزند کوچکی است که در همان دوران ۷ ـ ۸ سالگی ردیفها را یاد می گیرد وقتی که چهارده، پانزده سالش می شود آنها را می نوازد و صفحه‌هایش هست و آنچنان زیبا می نوازد که هیچ حد و حسابی ندارد. همان طور که موسیقی جدّی غرب هم هست. بچه‌های کوچک آثار بتهوون، باخ، شوپن را اجرا می کنند. این آثار ساده نیستند. آثار باخ و بتهوون فوق‌العاده پیچیده و سخت است. ولی مثلا موزارت ۶ ساله کنسرت می‌دهد و چقدر باشکوه، و هیچ ایرادی هم پیش نمی آید. و به عقیدهٔ من تمام گرفتاریها که در این زمینه به وجود می آید. فقط خاصّ کشورهای جهان سوم است. متاسفانه گاهی اوقات هم در ایران و هم در کشورهای همجوارش دیده می شود که می گویند این نوع موسیقی زمانش گذشته و این مال حالا نیست یا گاهی اوقات مباحث نوآوری پیش می‌آید. همهٔ اینها باید در جامعه باشد. هیچ فرهنگی بدون نوآوری نمی‌تواند زنده باشد یعنی اصل بقای هنر نوآوری است. چرا که روزی هم که باخ آثارش را خلق می کرده است این کار نو بود ولی هنوز دارد ادامه پیدا می کند. الان اکثر کنسرواتورهای جهان مبنای کارشان این موسیقی است. چرا نبایستی مبنای کار ما در هنرستانها و دانشکده ها همین موسیقی‌های ردیفی باشد؟ باید دانشجو این ردیفها را بداند. چرا که در زمینهٔ موسیقی، به مثابهٔ زبان مادری‌اش است. مبنای دانشکده علوم انسانی هم بخش زبان فارسی‌اش است. خوب، همین ادبیات و همین دستور زبان و همین واژه هایش آن را زنده نگاه داشته است. اینجا هم همین طور. هیچ فرقی نمی کند. اگر قرار باشد که یک آهنگ نو داشته باشیم یا یک آهنگ زیبا و نوازنده نوآور داشته باشیم در صورتی امکانپذیر است که پایه‌های فرهنگی مستحکمی داشته باشیم. بخصوص در فرهنگهایی مثل ایران که کهن هستند این نیاز شدید است. تا شاعری زبان فارسی، دستور زبان فارسی و تمام آثار گذشته هایش را خوب نداند هرچقدر پر از قریحه و سرشار از نبوغ باشد نمی‌تواند کاری از پیش ببرد. در موسیقی هم همین است. این ردیفها با این، سری دستگاهها با این سنتها علاوه بر اینکه کاربردهای خاصش را در هر شرایط و هر زمان می تواند داشته باشد، می تواند کنسرت بگذارد. می تواند نوار منتشر کند. کسانی که می‌خواهند نوآور باشند اینها می‌توانند پایه و اساس کار او باشند تا به اصطلاح هنر جدیدی را بوجود بیاورند.

□ **پس شما معتقد نیستید که موسیقی را باید محدود کرد. و به عنوان مثال، ما فقط موسیقی سنتی خودمان را داشته باشیم؟ آیا می‌توانیم از موسیقی‌های دیگر هم استفاده کنیم.**

■ به هیچ وجه. نباید شنیدن و یا آموزش موسیقی را در گونه‌ای محدود کرد. هنر موسیقی بسیار متنوع و گسترده است. منتها کاری که بایستی در زمینه موسیقی در ایران به وجود آورد، تفکیک انواع موسیقی از یکدیگر است و شناختن ویژگیهای هرکدام از آنها. و تا حد امکان باید سعی کنیم دربارهٔ آنها شناخت بدهیم یعنی قبل از هر چیزی موسیقی را تفکیک کنیم و بگوییم این انواع موسیقی است، و تو جوان ایرانی باید تصمیم بگیری و هر کدام را می خواهی انتخاب کنی. و چون همهٔ انسانها مثل هم نیستند و یک نفر ممکن است موسیقی غربی گوش کند، یک نفر هندی دوست داشته باشد. یک نفر ایرانی؛ و اینجا مسألهٔ انتخاب پیش می‌آید و فرد در انتخابش هم می‌تواند موسیقی تفننی و سرگرم کننده را نیز انتخاب کند. مثلا نت آهنگهای ساده را یاد بگیرد و در یک مجلس مثلا جشن تولدی برای دوستانش بزند برای شادیهای سالم و تا اندازه‌ای با نشاط و البته می تواند کار جدی هم انجام دهد. هیچ فرق نمی‌کند. می تواند مثلا در نوجوانی شروع کند و یک هنر جدی مثل موسیقی را فراگیرد که از لحاظ فرهنگی مورد نیاز جامعه‌اش است. ولی اگر این قسمت را از دست بدهیم و همه‌اش موسیقی پاپ و عامه پسند باشد، این موقع است که فرهنگ موسیقی‌مان را از دست می‌دهیم. ولی اگر حتی در درصد هم باشد کافی است. بنابر این بایستی تمام نوعهای موسیقی در ایران باشد. مشروط بر اینکه به فرد شناخت بدهد تا این جوان آگاهانه انتخاب بکند. و راه خودش را برود. اینجاست که بایستی تریبونهای رسانه‌های گروهی آزادانه در اختیار منقد واقعی قرار بگیرد. گفته ها و نوشته های دربارهٔ موسیقی که باعث می شود جامعه را به رکود فکر و اندیشه بکشاند نفی کنیم و راه شناخت و شنیدن موسیقی را باز بگذاریم تا هرکس در زمینهٔ موسیقی مورد علاقه‌اش به جامعه شناخت بدهد. طبیعی است که این کار باید آگاهانه باشد نه با عوامفریبی و گول زدن. چون با این شیوه‌ها مخالفم. این است که دوست دارم در همهٔ زمینه‌ها هم همکارانی داشته باشم. یعنی کسی بیاید در زمینهٔ شناخت موسیقی کلاسیک کتاب بنویسد و کنسرت بگذارد تا یک سری از جوانها جذب بشوند. کسی هم که در موسیقی پاپ کار می کند او هم همین طور. او نباید موسیقی پاپ یا عامه پسند را به عنوان موسیقی اصیل یا سنتی یا جدی معرفی کند.

اگر این کار انجام شود آنوقت متأسفانه اسمش را می گذاریم عوامفریبی. این خطرناک است ولی اگر مبارزه و کوششی در این راه باشد، طبیعی است که جامعه شناخت بهتری پیدا می کند. البته در جامعه‌ای که اکثریت هنرمندان به صورت پاپ یا عامه پسند کار می کنند مسلم است که دوست ندارند تفکیک در موسیقی انجام شود چرا که فکر می کنند این امر به ضررشان است. چون جامعه شناخت پیدا می کند و اینها را ممکن است زیر سوال ببرد و این را دوست ندارند. اینجاست که شروع می کنند بر علیه هم حرف



■ باید سنّتهای با ارزش هنری را حفظ کرد و تا حد امکان آنها را شناخت و محورهای اساسی آن را به هیچ وجه نباید تغییر داد.

■ از آنجا که موسیقی سنتی براساس تکنوازی و بدیهه سرایی است خواه ناخواه طبق شرایط مکان و زمان اجرا می گردد

■ باید تحقیق نمود که آیا موسیقی سنّتی دارای ویژگیهای موسیقی جدی و یا هنری هست یا نه؟

■ اصل و اساس موسیقی سنتی ایران، تکنوازی و بداهه نوازی است.

زدن. حالا از هر راهی که باشد. متاسفانه با گروه گرایی، باند بازی یا هر چیز دیگری، و شروع می کنند به کوبیدن جریانی که می‌خواهد به طور صحیح شناخت و آگاهی فرهنگی به وجود آورد. این مساله است که باید نفی شود، نه چیز دیگری، چرا که یکسونگری در یك کار سنتی یا غیرسنتی و یا یك کار نو، اغلب دیده می شود. چیزی که بایستی واقعاً نفی شود، تعصبهای موسیقیدانان است. ولی متاسفانه می‌بینیم که در بیشتر موسیقیدانها این تعصبها وجود دارند. الان گروهی در جامعه داریم که شدیداً طرفدار موسیقی سنتی هستند و اگر یك نفر را ببینند که کار نو می کند می‌ریزند سرش. و آنرا نفی می کنند. و گروه دیگر به محض آنکه می بینند که یك کاری سنتی است آن را می کوبند و می گویند کار باید نو باشد. در صورتیکه اینجا نو یا کهنه بودن هنر هیچ تاثیری در اصالت هنر و به اصطلاح فرهنگی بودن آن ندارد و آن چه مهم است و به اصطلاح ارزش دارد اینست که باید موافق فرهنگش باشد و منطبق با زمان و به عنوان یك کار جدی و هنری در جامعه اش مطرح باشد تا ماندگار شود. شعر حافظ را کسی نمی گوید کهنه است یا نو، ولی چرا ماندگار شده؟ چون همین امروز هم با ما ارتباط برقرار می کند و با ما هماهنگی دارد و بنابر این سالهای سال هم که در آینده بیاید، این هماهنگی برقرار است. موسیقی سنتی یا ردیف هم اگر این تبیین را داشته باشد ـ که دارد ـ همیشه این ارتباط را برقرار می کند و چون قرون متمادی را گذرانده و این آهنگها و نواها ماندگار شده اند و به عنوان یك نقش جاویدان در ذهن ما حك شده است. هر کجا «شهناز» را بشنویم، «بسته نگار» را بشنویم، «خجسته» را بشنویم، همانند یك آهنگ آشنای دیرپای در جانمان رسوخ می نماید.

□ خوب، حال که صحبت به اینجا رسید و دربارهٔ موسیقی غرب گفتید، سوالی برایمان پیش آمد و آن این که آیا استفاده، از سازهای غربی را در موسیقی ایرانی درست می‌دانید؟ مثلاً ما با ویلن یا پیانو می‌توانیم و یا درست است که دستگاهها و گوشه های ردیف را بزنیم؟

■ این کار می‌تواند درست باشد. ولی باید ببینیم نتیجه‌اش چیست؟ اگر ساختار این ترکیب یك موسیقی جدی باشد و به عنوان یك موسیقی هنری مطرح شود، که این فوق‌العاده است. به عنوان یك هنر اصیل با موسیقی ایرانی و حتی موسیقی ملی می تواند مطرح شود. ولی اگر نتیجهٔ این کار نوعی موسیقی عامه پسند و یا چیزی شبیه موسیقی پاپ باشد، این همان پاپ غربی می‌شود، چرا که در ترکیب دو موسیقی اگر یکی خوب باشد و یکی بد، نتیجه بد می شود. اگر اینجا موسیقی ایرانی را با اصول و شیوه های غربی ترکیب کنیم، این موسیقی غربی می شود. این نه این که حرف من باشد کنگره هایی که در مشرق زمین و همچنین در ایران با حضور بیش از ۳۳ کشور پیشرفته جهان تشکیل شد و بهترین موسیقیدانان در آن شرکت کردند و نتایج آن را در قطعنامه‌ای دادند به اینصورت بود که هرنوع ترکیبی که با این شیوه به وجود بیاوریم در آخر کار، نتیجه یك اثر غربی است نه شرقی، چرا که فرهنگهای شرقی یك خاصیت بخصوص دارند و به محض اینکه کمی تغییر به وجود آید، خاصیت فرهنگی و هنری‌اش را از دست می‌دهد و تحریف می‌شود. و این یك اصل طبیعی است. حالا هیچ فرقی نمی کند این اثر غربی باشد یا شرقی.

نتیجه، اگر یك کار جدی و یا هنری باشد، با ارزش است، ولی اگر نبود، این یك کار پاپ است و البته یك کار پاپ، «غربی» است. به عنوان مثال، آثاری از این نوع موسیقی ترکیبی داریم. مثل بعضی از نواهایمان. بعضی از گوشه‌ها و ردیف‌ها را با سازهای ایرانی یا ارکستر یا سازهای هارمونی و با این شیوه‌ها مثلا به عنوان موسیقی متن فیلم استفاده می کنیم. اگر کمی روی موسیقی فیلم مطالعه کنیم، می بینیم چقدر شبیه موسیقی‌های متن فیلم‌های غربی است و اگر آثار پاپ موسیقی غربی را بشناسیم می‌بینیم چقدر ویژگیهای مشترکی دارند در صورتی که اگر کارهای آهنگ سازهای بزرگ غربی از کلاسیك تا مدرن را مطالعه کنیم می‌بینیم که کارشان همچنان جدی است، چرا که بر یك ساختار، فرم و اندیشه‌ای استوار است. اگر این ترکیب جدید در ایران هم دارای روال و قاعده و مبتنی بر مبنا باشد این فوق‌العاده است و بسیار با ارزش، ولی اگر نباشد، فقط در حد موسیقی «پاپ غربی» مطرح می شود.



□ شما در زمینهٔ شناخت موسیقی، تالیفات و آثاری دارید. ممکن است راجع به آنها صحبت کنید.

■ بعد از انقلاب مدت هفت سال روی موسیقی سنتی کار کردم تا توانستم کتاب «هفت دستگاه موسیقی ایرانی» را منتشر کنم. این کتابی است که به صورت خلاصه نوشته شده، چرا که آن را در تداوم فرهنگ موسیقی سنتی نوشته ام. البته در تمام کتابهای قدیمی یك نوع خلاصه نویسی به چشم می خورد. این کتاب هم در اصل دو جلد بود و حدود بیش از هزار صفحه می شد. آنقدر خلاصه‌اش کردم تا به صورت یك کتاب دویست صفحه‌ای درآمد. البته حالتهایش یك مقدار نامفهوم و مشکل است.

در کنار این کتاب، هفت دستگاه موسیقی را با تمام گوشه هایش از ردیف میرزا عبدالله با انتقال بر روی ساز سنتور که ساز تخصصی‌ام است اجرا کردم که فوق العاده مورد استقبال جوانها قرار گرفته و آن را گوش می کنند و یاد می گیرند و شاگردهای بسیار زیادی را می‌بینم که در این زمینه دارند فعالیت می کنند.

□ کتاب دیگری در دست چاپ ندارید؟

■ سال گذشته در تئاتر شهر یك کنسرت آموزش به نام «شیوه هنر تك نوازی» داشتم که گفتار آن را با شرح و تفصیل به صورت کتابی حدوداً ۹۰ صفحه‌ای با نوارش ضبط کرده ام که در حال انتشار است.

□ آیا بجز سنتور، ساز دیگری هم می‌زنید؟

■ طبیعی است کسی که با موسیقی زندگی می کند خواه ناخواه با سازهای دیگر هم آشنایی پیدا می کند. ولی همیشه ترجیح می‌داده ام و می دهم که فقط «سنتور» بزنم، چون صدای سنتور بخصوص شیوه‌های قدیمی

آن، صدای آسمان و صدای ستاره‌ها را می‌دهد.

□ می‌گویند سنتور در همراهی با ارکستر دچار مشکل است. چون کوک آن از یک دستگاه به دستگاه دیگر مشکل و وقت گیر است در زمینه رفع این مشکل آیا کاری می‌توان انجام داد؟

■ اگر از دیدگاه، تفکر خود موسیقی سنتی به آن نگاه کنید، هیچ نیازی به این چیزها ندارد. چون موسیقی‌اش به اصطلاح «درونی» است (مثل همین نی که با دمیدن در آن و انگشت گذاری موسیقی‌اش را اجرا می‌کند) سنتور هم با همان چند تا سیمش و با همان کوکهای ناقص‌اش جوابگوی موسیقی‌اش هست، ولی اگر بخواهد همراه ارکستر شود، آنگاه ساز ناقصی است و باید کامل شود. که البته نه ساز سنتور بلکه همهٔ سازهای ایرانی ناقص‌اند و بایستی کامل شوند. چرا که اساس موسیقی سنتی تکنوازی و برپایه بدیهه سرایی است.

□ در خود موسیقی سنتی سازهای سنتی اگر دو دستگاه را بخواهیم پشت سرهم بزنیم، چطور؟

■ منظورتان اینست که مُدگردی بکند. بله، خود موسیقی دستگاهی ما به گونه‌ای حرکت می‌کند که هرگوشه‌اش به گوشه دیگر مثل دانگ گردی است. منتها برای مرکب نوازی که بتواند در آن واحد تصمیم بگیرد از این دستگاه به آن دستگاه برود، این را نمی‌تواند اجرا کند. چرا که از دیدگاه موسیقی سنتی اصلا مرکب خوانی برای نشان دادن قدرت و مهارت است. و موسیقی سنتی چندان نیازی از دستگاه به دستگاه دیگر ندارد، مگر در مواردی که استثنا به وجود آید.

□ بجز حبیب سماعی و سماع حضور که از نوازندگان طراز اول سنتور بودند کسان دیگری در این زمینه از پیشتازان نبوده‌اند.

■ چرا، استادان بزرگ دیگری هم داریم، از جمله محمد صادق خان که استاد سماع حضور است. علی اکبر شاهی که بهترین شاگردش صباست ولی صبا با حبیب سماعی هم کار کرده است. از طرف دیگر حبیب سماعی شاگردهای دیگری هم دارد مثل: مرتضی عبدالرسولی، قباد ظفر و استاد برومند.

□ می‌گویند سنتور ساز ناقصی است. آیا برای اجرای موسیقی سنتی هم چنین است؟

■ برای اجرای موسیقی سنتی، سنتور ساز کاملی است. ولی اگر قرار باشد سنتور را برای موسیقی غربی کامل کنیم این کار انجام شده و این زحمت کشیده شده و آن «پیانو» است. بخواهیم کمانچه را کامل کنیم که آن ویلن است. در حالی که هریک از سازهای ایرانی و سنتی صدای خاص خودش را دارد که صدای فرهنگ خودشان را به دست آورده‌اند و تکاملشان در راه زیباشناختی صدا رفته است. حالا سازندهٔ ساز بایستی سازش را به گونه‌ای بسازد که فرهنگ یا تفکر هنری خودش را بتواند با آن بیان کند. اگر بخواهیم با دید غربی به سازهایمان نگاه کنیم ناقص است. یعنی سنتور باید آنقدر تکامل پیدا کند تا پیانو شود. کمانچه باید آنقدر کامل بشود که ویلن شود. آهنگهای موسیقی را هم همین طور، اگر با دید غربی نگاه کنید به هر جهت همان غربی است. پس اگر بخواهیم موسیقی‌مان را طبق دیدگاه غرب متحول کنیم باید از آنها جلوتر برویم. در حالی که این امر اصلا امکان پذیرنیست. یعنی می‌خواهیم موسیقی نو در ایران به وجود آوریم ولی یک دفعه می‌بینیم که موسیقی دوره رنسانس اروپا را به کار برده‌ایم. یا می‌خواهیم که قطعات جدیدی را بنویسیم که اگر خیلی دانش و ذوق داشته باشیم تازه مثل موزارت و باخ می‌شویم. در حالی که می‌دانیم اینها در خود اروپا کهنه شده آنقدر اینها را زده‌اند که خودشان خسته شده‌اند ولی ما تازه اینجا می‌خواهیم شروع کنیم! اینجاست که اگر هم این کار را بکنیم، ممکن است برای یک عده جالب باشد ولی با تفکر هنر زمان، که مطرح می‌شود اصلا جاذبه‌ای ندارد. چرا که اگر یک روزی بخواهیم این کار را بکنیم اساس آن را باید کامل کنیم در همین حال در صحنه‌های بین‌المللی می‌بینیم که هر چقدر سازهای ما اصالت فرهنگی را بیشتر حفظ کرده‌اند بهتر درخشیده‌اند (مثلا در فستیوال آوینیون فرانسه یا دیگر فستیوالها).

هرچه سازهای ما سنتی‌تر و اصیل‌تر باشد با ارزش‌تر است و به راحتی پیش می‌رود. و از این دیدگاه است که سازهای خود ما که به اصطلاح سنتی هستند بایستی از دیدگاه شرقی خودمان پیشرفت کنند و می‌بینیم که دارد پیشرفت هم می‌کند. و اینجاست که باز اشتباه می‌شود. یعنی مثلا اگر بیاییم بگوییم سنتور ساز کاملی است، نه از دیدگاه غربی بلکه از دیدگاه شرقی؛ چرا که می‌تواند آهنگهایش را بزند و مثلا این نواها را بنوازد، گروهی می‌گویند: نه. در حالی که اگر از دید شرقی پیانو را نگاه کنیم یکی از ناقص‌ترین سازهاست چرا که اگر با همین پیانو بخواهیم فرضا گوشهٔ نی داود و یا شهناز را بزنیم، نمی‌توانیم و در نتیجه دیگر نمی‌توانیم یک دستگاه دیگر بزنیم. نمی‌توانیم براین اساس آهنگ بسازیم وقتی ساز را کوک دستگاه ایرانی کنیم دیگر این ساز ناقص است.

ساز پیانو یکی از ناقص‌ترین سازهاست. در صورتی که در فرهنگ خودش می‌تواند یکی از کاملترین سازها باشد. همین‌هاست که همچنان در فرهنگ موسیقی‌مان ضعیف مانده و متاسفانه با تعصب هم جلو می‌رویم. یک عده را غربگرا می‌یابیم و عده دیگر را شرق‌گرا می‌یابیم. یک عده آنچنان از فرهنگ دیگران دفاع می‌کنند و عده‌ای همین فرهنگ را اصلاً به صورت جدی نمی‌گیرند.

در حالی که آن چیزی که باید در میان موسیقیدانها نفی شود، تعصب‌هاست نه خود نفس موسیقی جدی و هنری. اگر طالب موسیقی جدی و هنری هستیم باید فرهنگ موسیقی ایرانی را با ارزش‌تر بدانیم، بنوازیمش و با جان و دل گوشش کنیم، موسیقی‌های دیگر هم این نکات را به صورت مشترک دارند. می‌توانیم آنها را هم گوش کنیم و از هنر آنها هم لذت ببریم.

حال اگر قدرت نمایی و مرکب نوازی را از سنتور انتظار داشته باشیم، سنتور در این مورد یک کمی ناتوان است. ولی با وجود این بازهم این کارها انجام شده. می‌گویند، استاد پایور کنسرتی دادند و در آنجا سازشان را طوری کوک کردند که تمام هفت دستگاه را توانستند با آن بنوازند. از طرفی هم «خرکهای» سنتور متحرک است. می‌توان ضمن اجرا کوکها را تغییر داد. درگذشته ما استاد ورزنده را داشتیم که یک کمی کوک سازش را پائین آورده بود و هر دستگاهی را می‌خواست در ضمن اجرا با جابجایی خرکها کوک می‌کرد. مثلا، از شور می‌رفت به آواز اصفهان، ماهور و...

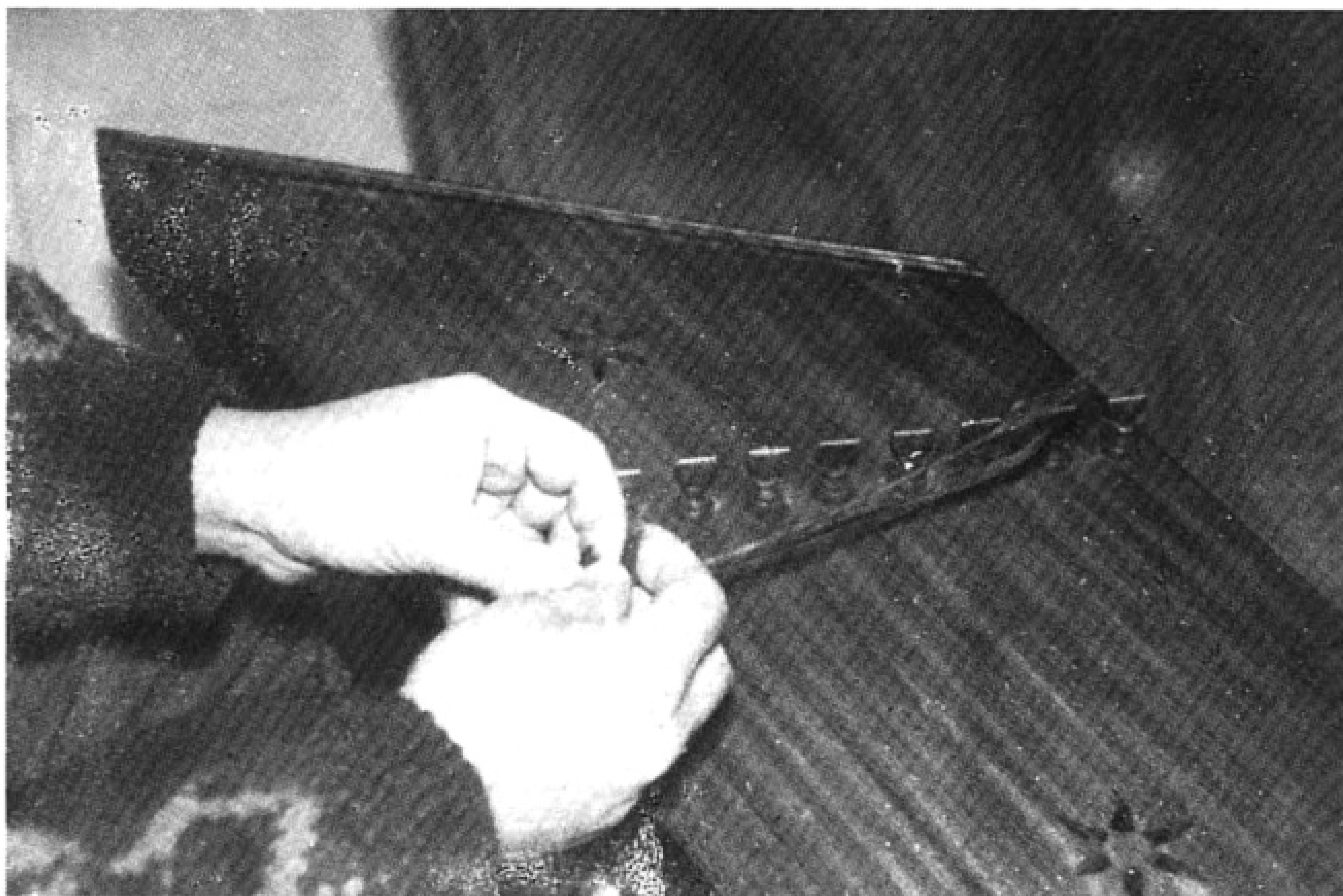
□ صحبت استاد ورزنده شد. می‌گویند استاد ورزندهٔ ساز را پیش خودشان یاد گرفتند و نزد استادی نرفتند. آیا این درست است؟

■ این درست است. گاهی اوقات در فرهنگهای شرقی شاگرد می‌تواند به طور غیرمستقیم بیاموزد. اما شیوهٔ استاد ورزنده را که ما بررسی می‌کنیم می‌بینیم از نظر جایگاه موسیقی، با این که شیوهٔ بسیار زیبایی داشته و خیلی ذوق و خلاقیت داشته ولی موسیقی‌ای که ارائه می‌داده در فضای عامه‌پسندی بوده است. در آن زمانها که ما خبرگان و بزرگان موسیقی داشتیم، ورزنده را به عنوان نوازنده‌ای که خیلی شیرین، با قدرت و خیلی زیبا می‌نواخته می‌شناخته‌اند. این جایگاهی است که امروز متأسفانه شناخته شده نیست و همه چیز درهم شده، به طوری که نوازندهٔ عامه‌نواز یا مردم‌نواز گاهی جایگاه یک موسیقیدان و نوازندهٔ دارای شیوهٔ جدی و هنری را می‌گیرد. چنانکه امروز ما شاهد نمونه‌های بسیاری از آن در کنسرت‌های اخیر موسیقی کشورمان هستیم.

به عنوان مثال: نوازندهٔ چیره‌دستی بنام: هابیل علی‌اف از آذربایجان (شوروی) دارای شیوه‌ای است کاملا «عامه‌پسند» و مردم‌نواز، که آهنگهای روز را بسیار شیرین و جذاب با ساز کمانچه ارائه می‌دهد. درحالی که همین هنرمند را امروز ما در جایگاه موسیقی سنتی (جدی، هنری) معرفی می‌کنیم و می‌شناسیم. و جای تعجب بسیار است که بزرگان موسیقی ما هیچگونه اعتراض و یا نقدی در این باره بیان نمی‌کنند و متأسفانه گاهی در تعریفها، گفتار آنان را هماهنگ با جریان فوق مشاهده می‌نمائیم. و آیا به راستی از خود سئوال کرده‌ایم: آنچه را که استاد هابیل علی‌اف برای ما اجرا، کردند جزو کدام نوع از موسیقی قرار دارد؟ و جایگاه هنری موسیقی استاد بزرگ آذربایجان، کجاست؟

□ آیا پیدایش آهنگها، نغمات و گوشه‌ها از فواصل یکسان است؟ و آیا تأثیر فواصل و نغمات در ساعات مختلف یکسان است؟

■ نه. مختلف است. موسیقی سنتی ما در فواصل تعدیل نشده، یعنی درجاتش متفاوت است از یک نهاد است ولی با فواصل متفاوت. پس هر آهنگی بایستی که در یکی از این فواصل قرار گیرد. درنتیجه موقع پیدایش آنها هم همین‌طور می‌شود بخصوص در این فرهنگهای کهن که مثلا فواصل را از ستاره‌ها یا از کواکب و حرکت اینها می‌گویند استخراج شده که کمی هم ممکن است جنبهٔ خرافاتی داشته باشد. ولی بار امروز علم جدید دوباره دارد به این مسائل توجه پیدا می‌کند که ستاره‌ها چه نقشی روی انسان دارند، بخصوص امروز ستاره‌شناسی جدید ظاهرا دارد نشان می‌دهد که این حرف چندان هم بی‌ربط نیست. اگر می‌گویند این آهنگ، مخصوص این فصل



■ تا شاعری زبان فارسی، دستور زبان فارسی و تمام آثار گذشته‌هایش را خوب نداند هرچقدر پر از قریحه و سرشار از نبوغ باشد نمی‌تواند کاری از پیش ببرد. در موسیقی هم همین طور است.

است یا مخصوص این ساعت، بی‌دلیل نیست. چراکه در فرهنگ گذشتهٔ ما «موسیقی مقامی» هم، هر مقام برای روز بخصوص یا ماه بخصوص یا فصل بخصوصی تعبیر می‌شده است. هفت دستگاه موسیقی سنتی هم همینطور درست شده، که انگار هر کدامشان یك فضا و یك رنگ دارند. اینها را هم می‌توان با ساعتهای مختلف روز و شب ارتباط داد. مثلا می‌بینید «چهارگاه»، می‌تواند برای طلوع خورشید خیلی مناسب باشد. چون طلوع است، می‌تواند برای

اول نوروز، اول یك تحول اول یك سال نو اول یك جشن مطرح شود. به همین علت مثلا آهنگی که در جشنهای نوروزی قدیم معمول بوده، این آهنگ در «چهارگاه» اجرا می‌شده است. اگر خاطرتان باشد در هنگام سال تحویل آهنگی می‌شنویم که (خوشبختانه هنوز هم وقتی سال تحویل می‌شود همین آهنگ را به عنوان آغاز سال نو و نوروز می‌زنند) در چهارگاه است. اینها

همه با زمان انطباق دارد. مثلاً «همایون» هنوز یك شکوه و زیبایی خاصی دارد که می‌تواند در آن ساعتها باشد، دشتی هم همین‌طور یا آوازهایی که در شور و دستگاه‌های دیگر هستند مثل ابوعطا هرکدام اینها این خاصیت خودشان را دارند.

چون اصل و اساس موسیقی سنتی ایران تك نوازی و فی‌البداهه است (نه ایران بلکه قسمتی از شرق آسیا) طی چند هزار سال تکامل به این مرحله رسیده. نوازنده متوجه می‌شود که بایستی سازش را در این شرایط در این مکان کوك کند و الان باید این آهنگ را بزند تا تأثیر بگذارد. حالا اگر این موسیقی جدی باشد این احساس را با اندیشه و تفکر خودش کاملا هم‌آهنگ ارائه می‌دهد، می‌بینیم که می‌تواند تأثیر عمیقی روی مخاطبش داشته باشد. و اینجاست که هر آهنگ و هر نغمه در شرایط بخصوص و در زمان بخصوص به وجود می‌آید و اجرا می‌شود. و از این دیدگاه است که موسیقی سنتی ایران یا موسیقی دستگاه قدیم چون در شرایط زمان اجرا می‌شود و براساس فی‌البداهه است، یك چیز کاملا نوبی است و فراتر از آن می‌رود، ساختارش، تفکرش تابع آن سنت چند هزار ساله‌اش است. به‌اصطلاح این شخصیت این درد این رنج یك چیز خصوصی، فردی نیست چرا که اگر رنجی را بیان می‌کند، یك رنج تاریخی است. یك رنج اجتماعی است. اگر عشقی را بیان می‌کند یك عشق فردی تنها نیست، عشق زندگی است و عشق همهٔ مردم زمانه...

□ حرف برای گفتن زیاد مانده است و امیدواریم در فرصتی دیگر به آنها بپردازیم. صمیمانه تشکر می‌کنیم.

● گفتگو با دکتر باطنی

زبانشناس، نویسنده و مترجم معاصر

سالهاست که برای مفاهیم جدید واژه‌ای نساخته‌ایم

■ ماریا ناصر



□ آقای دکتر باطنی! زبان را به موجود زنده‌ای تشبیه کرده‌اند که دوران کودکی و نوجوانی و جوانی را طی می‌کند و بعضا به مرحله پیری و مرگ هم می‌رسد. اگر تطابق تمام این موارد تشبیهی را عملی بدانیم، باید بگوئیم که زبان هم مثل یك موجود زنده در یك دوره به مرحلهٔ شکوفایی و اوج می‌رسد. به نظر شما دورهٔ شکوفایی و اوج زبان فارسی در کدامیك از مقاطع تاریخی ایران قابل تشخیص است؟

■ تشبیه کردن زبان به یك موجود زنده تشبیهی است غلط. برای این که تا آنجا که تاریخ نشان می‌دهد زبانهایی هستند که همچنان به حیات خودشان ادامه داده‌اند. و هیچ اثر و نشانه‌ای از مرگشان هم وجود ندارد. زبان وقتی می‌میرد که دیگر سخنگویی نداشته باشد. در واقع زبانهای مرده زبانهایی هستند که «سخنگویان» آنها از بین رفته‌اند و تمدنی که پشت آن زبان بوده از بین رفته است. بنابراین زبان خود به خود هیچ وقت نه پیر می‌شود و نه از بین می‌رود. زبان و مخصوصا واژگان زبان با تمدن و فرهنگ جامعه ارتباط دارد. در دوران شکوفایی فرهنگی، دورهٔ شکوفایی زبان هم فرا می‌رسد. وقتی می‌پرسیم شکوفایی و اوج زبان فارسی در چه دوره‌ای بوده است، مثل این است که بپرسیم در چه دوره‌ای، تمدن و فرهنگ ایرانی در اوج خود قرار داشته است. من گمان نمی‌کنم اصلاً بتوان به این سؤال پاسخ داد. من نمی‌توانم بگویم که فرهنگ و تمدن ایرانی در چه دوره‌ای در اوج خود بوده تا بشود گفت به تبع آن زبان فارسی هم در اوج خود بوده است.

□ **حرف شما به این اعتبار کاملاً درست است. بله، زبانهایی هستند که قدمت دیرینه دارند و نمرده‌اند و سخنگویانشان هم زنده هستند و چه بسا برتعداد سخنگویان آنها اضافه هم شده باشد. ولی آنچه که مسلم است هر زبانی دوران کودکی و طفولیتش را پشت سر می‌گذارد. چون هیچ زبانی ازلی نیست. به هرحال یك آغازی داشته و به یك مرحله از رشد و پختگی رسیده است. اما اگر شکوفایی زبان منوط به پیشرفت تمدن است، پس چرا نمی‌توان دورهٔ شکوفایی زبان فارسی را تعیین کرد؟**

■ خوب اگر فکر بکنیم که در حال حاضر تمدن ایرانی در اوج است، بنابراین الان زبان فارسی در اوج شکوفایی است.

□ **یعنی زبان سعدی و حافظ، اوج زبان فارسی نبوده است؟**

■ نه! برای اینکه زبانی که ادبا به کار می‌برند، «زبان» به معنای واقعی نیست. زبان آنها یك زبان هنری است. رابطهٔ زبان و ادبیات مثل رابطه گیاه و گل است. گیاه به معنای عام کلمه در همه جا وجود دارد، ولی یك عدهٔ خاصی گل پرورش می‌دهند. و یا رنگ را در نظر بگیرید.

رنگ را برای آن درست نکرده‌اند که پیکاسو با آن نقاشی کند. رنگ را برای آن درست کرده‌اند که مردم با آن در و پنجره‌شان را رنگ بزنند. رنگ، استفادهٔ عام دارد. حالا اگر یك نفر مثل پیکاسو و یا یك نقاش دیگر پیدا می‌شود و از این رنگ استفادهٔ اختصاصی می‌کند، این یك مسالهٔ استثنایی است. بنابراین حافظ و سعدی و بزرگان ادب ما از زبان استفادهٔ خاص کرده‌اند. از زبان استفادهٔ ادبی کرده‌اند. ولی این زبان، زبان روزمرهٔ مردم نبوده است و نمی‌تواند باشد.

□ **ولی آنچه مسلم است یك گیاه برای رشد، نیاز به آب، غذا، هوای مساعد و نور کافی دارد. به هرحال سلامت گیاه مطرح است. پس ما باید به سلامت زبان معتقد باشیم و به این اعتبار، سلامت زبان امری است اجتناب ناپذیر. بنابراین زبان نه مثل یك گل زیبا و خوشبو و معطر، بلکه مثل یك گیاه نیاز به مراقبت دارد.**

■ ببینید زبان مثل رودخانه است. رودخانه راه خودش را باز می‌کند. شما نمی‌توانید مسیر رودخانه را تعیین کنید. البته می‌توانید در بعضی جاها کانال بزنید. ولی اصولاً اگر رودخانه را به حال طبیعی خود بگذارید، مسیرش را می‌یابد و همان طور پیش می‌رود. بنابراین شما برای این که رودخانه حرکت کند، لازم نیست تلاشی بکنید. رودخانه به جریان خودش ادامه می‌دهد.

□ **ولی باید از رودخانه استفاده کرد.**

■ البته.

□ **پس این مساله هم مطرح است.**

■ مسلما.

□ **چون ممکن است یك رودخانه اگر شرایط طبیعی لازم را نداشته باشد، خشك شود و اگر آن مسیر طبیعی‌اش را بخواهد طی کند.....**

■ خوب، اگر مردمی که به یك زبان صحبت می‌کنند، از زبانشان دیگر استفاده نکنند، همان مساله قبلی پیش می‌آید که زبان کم‌کم می‌میرد و از بین



می‌رود. ولی تا موقعی که مردم هستند و از زبان استفاده می‌کنند، خواهی نخواهی زبان به پویایی خودش ادامه می‌دهد.

□ شما قبلاً در مقاله‌ای متذکر این نکته شده‌اید که «طرفداران پاکی زبان همواره از تغییرات زبان شکوه کرده‌اند، ولی غیر از همان آه و ناله‌ها طرفی نبسته‌اند». خوب از این جمله برداشتهای متفاوتی می‌شود کرد، ولی بی‌آنکه اهل پیشداوری یا غرض‌ورزی باشیم، می‌پرسیم: پاکی زبان و غنای آن به چه مفهومی در جامعهٔ ما می‌تواند به طور درست و صحیح و منطبق با اصول علم زبان‌شناسی مطرح باشد؟

■ لازم است توضیح بدهم که آن مطلبی که شما گفتید یك نقل قول است از یك زبان شناس خارجی که البته من طرفدار آن هستم.

□ بله در سؤال هم آمده: «متذکر این نکته شده‌اید....»

■ و منظور این است که جلو تحول زبان را نمی‌توان گرفت. زبان از نظر معنا، از نظر تلفظ و از نظر ساخت دستوری مدام در حال دگرگونی و تحول است. و جلو این تحول را نمی‌توان به طور عمدی گرفت. به بیان دیگر، هیچ‌وقت گذشته زبان را چه از نظر معنی، چه از نظر تلفظ و چه از نظر ساخت دستوری نمی‌توانیم ملاك برای وضع فعلی آن قرار بدهیم و اگر این کار را بکنیم با شکست مواجه می‌شویم. مثالهای فراوانی در این مورد وجود دارد. مثلا فرض کنید امروزه به کسی که مضطرب باشد، «نگران» می‌گویند. ولی «نگران» مدتها پیش به معنی کسی بوده که مراقب و مواظب است. و جالب اینجاست که معنای قدیمی این تلفظ هنوز در افغانستان به کار می‌رود. یعنی نگران به کسی می‌گویند که توی قطار می‌آید و بلیطها را کنترل می‌کند. بنابراین اگر شما بخواهید معنی قدیمی این کلمه را ملاك کار قرار بدهید، باید برگردیم به گذشته و اگر به گذشته برگردیم در هیچ جا نمی‌توانیم متوقف شویم. یعنی باید برگردیم به خشایار شاه و ببینیم که او چگونه صحبت می‌کرده است! و یا مثلا «شوخ» که یك وقتی به معنی چرك بوده است. در سفرنامهٔ ناصرخسرو آمده است: «به گرمابه درآمدیم و شوخ از تن بشستیم.»

ولی همین «شوخ» در زبان سعدی به معنی دیگری آمده است: «که ای شوخ چشم آخرت چند بار بگفتم که دستم‌زدامن مدار» و در اینجا شوخ به معنی لجباز و چشم سفید آمده است. اما این کلمه امروز معنی دیگری می‌دهد. بنابراین اگر بگوئیم که معنی امروزه شوخ غلط است و باید ببینیم که شوخ در زمان ناصر خسرو چه معنایی داشته کار عبثی انجام داده‌ایم. همچنین در مورد تلفظ کلمات. اگر شما برگردید به گذشته و بگویید که فلان کلمه در آن موقع چگونه تلفظ می‌شده و الان چگونه، این هم باز کاری است عبث و غیرعملی. مثلا امروز در کتابهای درسی دبیرستان «میل» را نوشته‌اند «مَیْل». یعنی بالای میل فتحه گذاشته وروی کلمه‌ی» علامت جزم گذاشته‌اند. خوب کدام انسانی است که در این سرزمین زندگی کرده باشد و مثلا بگوید: «من غذا مَیْل ندارم.»؟ یا این که فقط در رادیووتلویزیون می‌گویند: «جنوب». مردم همه می‌گویند: شمال و جُنوب. همان کسی هم که به عنوان گوینده می‌گوید جَنوب، وقتی از ساختمان رادیو و تلویزیون می‌آید بیرون، می‌گوید: «جُنوب». با این که توصیه کرده اند که بگویید «چِنین». همان کسی هم که توصیه کرده است، خودش می‌گوید: «چنین».

ما در مورد مسالهٔ زبان آنقدر دچار سوء تفاهم هستیم که حتی می‌توان گفت تا مرز خرافی بودن پیش رفته‌ایم. همان‌طور که عرض کردم کسانی که همین نسخه‌ها را می‌پیچند خودشان به آن عمل نمی‌کنند. چون غیر عملی است. در مورد دستور زبان هم همین طور است. دستور زبان هم متحول می‌شود. زبان فارسی زمانی دارای تثنیه بوده. یك وقتی بوده که به اصطلاح مذکر و مؤنث داشته. خوب این‌طور چیزها از بین رفته است. حالا اگر بخواهیم برگردیم و بگوییم سعدی فلان کلمه را اینطور به کار برده و همین ملاك است، خوب من هم می‌گویم: نه، باید از این هم جلوتر رفت: باید برگردیم ببینیم که داریوش در کتیبه‌ها چگونه نوشته است. یا این که فلان کلمه با قاعده در دستنوشته‌های زبان پهلوی چگونه به کار رفته است. بنابراین گذشته زبان به هیچ‌وجه نمی‌تواند ملاك ارزیابی وضع فعلی زبان قرارگیرد.

□ مسلماً. شما به زبان معیار معتقد هستید؟

■ بله، حتماً.

□ خوب زبان معیار از نظر شما چیست؟

■ زبان معیار عبارت است از زبانی که اکثریت مردم، اکثریت تحصیل کرده‌ها، به آن صحبت می‌کنند و می‌نویسند.

البته این که گفتم «اکثریت»، آگاهانه گفتم. نگفتم «همه»، چون به هر حال همان آدمهای تحصیل کرده هم دارای سلیقه‌های خاصی هستند. یعنی یك لغت را گاهی در معنی خاصی به کار می‌برند و یا یك ساخت دستوری بخصوصی را به کار می‌برند. خوب آنها می‌توانند این کار را بکنند. مردم هم می‌توانند قبول نکنند. ولی علی‌الاصول این زبانی که ما داریم به آن صحبت می‌کنیم و شما دارید به آن می‌نویسید، زبان معیار است.

□ آقای دکتر! به نظر می‌رسد که افراط و تفریطهایی در این زمینه صورت می‌گیرد. یعنی هم آنهایی که کلا به پیراستگی محض زبان معتقدند و رجعت می‌کنند به زمان گذشته و به قول خودشان به آن دورهٔ اوج و شکوفایی زبان یعنی زبان سعدی و حافظ رجعت می‌کنند و هم آنهایی که یکسره منکر اغلاطی که وارد زبان ما شده‌اند، هستند. وقتی ما با غرب آشنا شدیم و آثاری را از زبان خارجی به زبان فارسی ترجمه کردیم، کسانی بوده و هنوز هم هستند که به علت عدم آشنائیشان با زبان مبداء و مقصد، ترکیبات غریب و نامأنوس و حتی زشتی را از زبان بیگانه وارد زبان فارسی کردند و متاسفانه این ترکیبات وارد زبان ما شده است. و الان ما در یك بحران زبانی به سر می‌بریم. آیا ورود این ترکیبات بیگانه به پیکرهٔ زبان فارسی لطمه وارد نکرده است؟ و آیا نباید متذکر این لطمات شد و جلو آن را گرفت؟ ▪

■ درست است. ولی شما نمی‌توانید جلو مردم را بگیرید و مانع از آن شوید که افراد کم صلاحیت یا بی‌صلاحیت به کار ترجمه دست بزنند. در یك جامعه دموکراتیك، واقعاً نمی‌شود این کار را کرد. این جامعه است که باید کارها را غربال کند و این زمان می‌خواهد. همان‌طور که شما گفتید ما در یك بحران زبانی و وضع بلبشویی به سر می‌بریم. مسلماً اندك اندك وضع روشن خواهد شد.

مثلا حالا دیگر ناشران هر ترجمه‌ای را قبول نمی‌کنند. زمانی بود که اگر کسی کتاب نویسندهٔ مشهوری را ترجمه می‌کرد، ترجمهٔ او بی‌برو برگرد چاپ می‌شد. اما حالا اولین کاری که یك ناشر می‌کند، شناسایی نویسنده و «مترجم» کتاب است. بنابراین، خود این عمل به غربال کردن آثار موجود کمك می‌کند. حالا خوانندگان کتاب هم دارای سلیقه‌اند و هر چیزی را انتخاب نمی‌کنند. حتی بعضی وقتها کتابی را که خریده‌اند وقتی ببینند برای خواندن کشش ندارد، می‌گذارندش کنار. و طبعاً این مترجم یا باید کارش را اصلاح کند و یا از دور خارج شود. ولی این که سازمانی جهت بررسی ترجمه‌ها درست شود، یا فرضاً وزارتخانه‌ای تأسیس گردد به نام وزارت ترجمه، این کار نه عملی است و نه معقول و هیچ جای دنیا نیز مرسوم نیست. عرضه و تقاضا تعیین کننده است. اگر کتابی خوب ترجمه شده باشد، برای چندمین بار تجدید چاپ می‌شود، وگرنه در همان چاپ اول باقی می‌ماند و به اصطلاح «انباری» می‌شود.

بنابراین قضاوت جامعه، آثار منتشر شده را غربال می‌کند. البته باید متذکر معایب شد تا مترجمان بیشتر دقت کنند. مسلماً هر مترجمی باید زبان مبداء و مقصد و مفهوم آن چیزی را که ترجمه می‌کند خوب بداند. گفتن این چیزها خیلی مفید است. ولی جلوگیری از فعالیت مترجمان ناواردکاری است عبث و غیر منطقی.

□ یعنی شیوهٔ کاربردی خاصی در این خصوص وجود ندارد؟

■ نخیر. فقط می‌توان تذکر داد. همانطور که از کتاب خوبی تعریف می‌شود، به نقد منفی کتاب بد هم می‌پردازند.

□ آقای دکتر! ادبا و بعضی از زبانشناسها معتقدند آنقدر که ورود «قاعده و ساختار دستوری زبان بیگانه» به زبان فارسی ضربه زننده است، به کار گیری واژه‌های بیگانه، مهلك و ضربه زننده نیست. شما در این مورد چه نظری دارید؟

■ ببینید، تعبیرات یك زبان بیگانه ممکن است وارد زبان ما شود، اما قواعد دستوری زبانه بیگانه وارد زبان ما نمی‌شود. دستور زبان نظام منسجمی است که در برابر هر نوع دخالتی مقاومت می‌کند.

همچنین نظام آوایی زبان سیستمی است بسیار منسجم که شما نمی‌توانید هیچ آوایی را به طور دلخواه وارد آن کنید. ولی نظام واژگانی زبان، نظامی است که آنچنان قوامی ندارد. یعنی عناصر آن بر خلاف نظام دستوری و نظام آوایی زبان، پیوند محکمی با هم ندارند، در نتیجه تعبیرات تازه و لغات جدید وارد آن می‌شوند و این اتفاقاً یکی از ویژگی‌هایی است که زبان باید داشته باشد. اگر نظام واژگانی زبان بسته بود، ما نمی‌توانستیم برای هر چیز تازه‌ای واژه بسازیم.

راه باز است و باید هم باز باشد که ما بتوانیم برای پدیده‌های تازه، افکار تازه و مفاهیم تازه، لغت درست کنیم و این لغتهای تازه را به جریان بیندازیم. حالا لا به لای این لغات، بعضی از تعبیرات خارجی، عمدتاً از راه ترجمه، نیز وارد زبان ما می‌شوند. این تعبیرات یا با ذوق فارسی زبان سازگار در می‌آید و می‌ماند و یا سازگار در نمی‌آید و فراموش می‌شود. پس این ذوق

فارسی زبان است که می گوید این تعبیر خوب است یا بد است. بعضی از واژه‌هایی که فرهنگستان ساخته است، چون با ذوق مردم جور در نیامده، جانیفتاده است. مثل: «ترابری». مردم می‌گویند «وزارت راه» ولی نمی گویند «ترابری». ولی مثلا واژه های شهربانی و دادگستری با رسانه های گروهی جا بازکرده و پذیرفته شده اند.

بنابراین ورود تعبیرات خارجی در زبان فارسی مایهٔ نگرانی نیست. اگر تعبیرات خارجی با ذوق فارسی زبان سازگار باشند به غنای زبان فارسی کمک می کنند. اگر هم سازگار نباشند، پس از مدتی فراموش می شوند. سروصدایی که فعلا بر سر تعبیر «در رابطه با» به راه افتاده است، هیاهویی بی جهت است. اصلا نمی‌دانم «در رابطه با» چه چیزش خوبتر یا بدتر است از: «در خصوص» و یا «راجع به»؟ غیر از این که «راجع به» یا «در خصوص» زودتر واردزبان فارسی شده است. «در رابطه با» به رغم این که ترجمه از انگلیسی است، مخالف ذوق فارسی زبان نیست و بسیاری هم به کار می برندش و هیاهو بر سر این که تعبیری خارجی است هم اثری ندارد.

گر تضرع کنی و گرفریاد

جوجه را گربه پس نخواهد داد!

دیگر «در رابطه با» رفت جزو زبان فارسی، چون مخالف ذوق فارسی زبان نیست. اگر این تعبیر مخالف ذوق فارسی زبان بود، طرد می شد، مثل بسیاری از تعبیرات دیگر. یا فرض کنید که اگر ما داریم «شلیک کردن، یا تیر در کردن»...

□ «آتش گشودن»؟

■ بله، «آتش گشودن» هیچ با ذوق فارسی زبان ناسازگار نیست. مثلا «پلیس به روی تظاهرکنندگان آتش گشود» این جمله با ذوق ما هیچ ناسازگار نیست، حتی به زبان ظرافتی می‌بخشد که اگر ما در یك جمله ای از «شلیك كردن» خوشمان نیامد، از این تعبیر استفاده بکنیم، همان طور که گفتم ترکیباتی که با ذوق فارسی زبان ناسازگار باشند، طرد می شوند. یعنی پس از مدتی که به کار رفتند کنار گذارده می‌شوند و از استعمال می افتند. فعلا اصطلاحاتی درزبان رایج شده است که برخی از مردم آنها را به کار می برند. مثلا می گویند: «ما را گذاشته سر كار» یا: «خالی بندی». اینها ممکن است پس از مدتی از بین بروند، ولی ممکن هم هست در زبان ما بمانند. و حتی آن وجه عامیانهٔ خود را هم از دست بدهند. فرض کنید، اگر من امروز بگویم: «فلان کس آمد و اینجا الم شنگه راه انداخت» دیگر شما از لغت الم‌شنگه ناراحت نمی‌شوید. ولی یك وقت بود که «الم‌شنگه» هم مثل «سرکار گذاشتن» عامیانه یالاتی جلوه می کرد.

□ در ادبیات داستانی ما هم زیاد به کار می رود.

■ بله. زبان دارای گونه‌های متفاوتی است و الفاظ در موقعیتهای اجتماعی گوناگون، متفاوت ارزیابی می شوند. مثلا اگر الان که من با شما صحبت می کنم بگویم: «شما ما را گذاشتی سرکار.» خیلی ناپسند است. ولی ممکن است که این شوخی را با پسرم بکنم. یا فرض کنید اگر به شما بگویم: «بفرمائید» لفظ خوشایندی به کار برده‌ام، اما اگر قرار باشد با خانمم به مهمانی بروم و نیم ساعت هم دیر شده باشد،

> ■ سر و صدایی که فعلاً برسر تعبیر «در رابطه با» به راه افتاده است، هیاهویی بی جهت است. اصلا نمی دانم «در رابطه با» چه چیزش خوبتر یا بدتر است از: «در خصوص» یا «راجع به» و...
>
> ■ دیگر «در رابطه با» رفت جزو زبان فارسی، چون مخالف ذوق فارسی زبان نیست. اگر این تعبیر مخالف ذوق فارسی زبان بود، طرد می شد، مثل بسیاری از تعبیرات دیگر.
>
> ■ در هندوستان تا وقتی که حرف خواب و خوراك است، مردم به زبان هندی صحبت می کنند، اما به محض این که یك مسالهٔ علمی پیش می آید، مجبور می‌شوند به زبان انگلیسی صحبت کنند!

و بگویم: «حالا دیگر می فرمائید برویم؟» این نه تنها مؤدبانه نیست، بلکه نوعی بی‌ادبی هم هست (به کنایه). بنابراین فقط خود کلمه نیست که بار معنایی دارد، بلکه موقعیت اجتماعی کاربرد کلمه هم مطرح است.

اگر من در یك محفل رسمی بگویم: «ما را گذاشتی سرکار»، این همانقدر نامربوط است که وقتی با زن و بچه‌ام صحبت می کنم، مثلا بگویم: «بفرمائید نظر سرکار چه گونه است؟»

بنابراین زبان دارای یك گونه واحد نیست. ما به گونه‌های متفاوتی از زبان مجهز هستیم و ناخواسته هر کدام از اینها را در موقعیت خاصّ خودش به کار می‌بریم. با دوستانمان یك جور صحبت می‌کنیم و در موقعیت رسمی یك جور دیگر و با اعضای خانواده‌مان به گونه‌ای دیگر.

□ ولی با این همه، ورود قواعد دستور زبان عربی در فارسی قابل انکار نیست. مثل به کار بردن تنوین در آخر کلماتی که عربی نیست. (مانند زباناً، جاناً، مالاً) و یا استعمال تای تأنیث و رعایت صفت وموصوف از جهت مذکر و مونث بودن به قیاس قواعد عربی مانند «صفات رذیله و عادات حمیده.»

■ ببینید! یکی از ابزارهایی که در ساخت واژه دخیل است «قیاس» است. از طرف دیگر مردم که همه به ریشهٔ کلمات آگاه نیستند. مردم از روی قیاس واژه می سازند.

□ مثل بچه‌ای که دارد زبان یاد می گیرد و به تعمیم افراطی دچار می‌شود و مثلا می گوید: سوزید، پزید...؟

■ کسی که می‌گوید: «اولاً»، به نظرش بسیار طبیعی است که بگوید: «دوماً». یعنی از نظر قیاس هیچ ایرادی به آن شخص نمی شود گرفت. این «قیاس» منحصر به زبان فارسی هم نیست. مثلا پسوند «able» در زبان انگلیسی اصلاانگلیسی نبوده است. در زمانی که هجوم واژگان زبان فرانسه به زبان انگلیسی زیاد شد، مردم انگلیسی زبان از روی «قیاس» این پسوند فرانسوی را گرفتند و به کلمات آنگلوساکسون نیز اضافه کردند. و کلماتی ساختند مانند eatable، drinkable و بسیاری دیگر.

امروز پسوند «able» که اصلاً در زبان انگلیسی نبوده، یك پسوند بسیار فعال در زبان انگلیسی شده است، پسوندی که دیگر نمی شود آن را از زبان انگلیسی بیرون کرد. کاربرد تنوین هم در میان فارسی زبانها به همین ترتیب رایج شده است. من نمی‌گویم حالا کسانی که آگاهند، بر روی کلمات فارسی تنوین بگذارند. اما «قیاس» امری است که صورت می گیرد. قیاس در واژه سازی بسیار مهم است. حالا بعضی وقتها ممکن است این قیاس با گفته‌های علما یا اهل لغت در تضاد باشد، ولی از طرفی به مردم هم نمی‌شود ایراد گرفت.

□ امّا آقای باطنی، وقتی بچه می گوید: «پزید، سوزید...» ما به او می گوئیم: «این درست نیست، بگو: سوخت، پخت و...» یعنی سریعا این قیاس اشتباه و نادرست او را تصحیح می کنیم. به همین علّت بچّه وقتی که بزرگ می شود، دیگراین اشتباه را تکرار نمی کند. اگر بر همین اساس بخواهیم قضاوت کنیم، باید این گونه قیاسها را نادرست بدانیم، و درصدد اصلاح آنها برآییم....

■ من نمی گویم نادرست ندانیم. نادرست بدانیم. ولی این قیاس نادرست به هر حال صورت می گیرد و با گفتن هم معمولا کار درست نمی شود.

البته کسانی که آگاهند و از ریشهٔ لغت باخبرند، معمولاً این ترکیبات را به کار نمی برند. ولی شما نمی توانید مردم را به زور وادار کنید که بگویند «اولاً» ولی نگویند «دوما». این قیاس اصل زبانشناختی دارد. مثلا ما تعداد زیادی لغت «عربی نما» داریم که ساخت خودمان است و اصلا در عربی نیست. به عنوان مثال ریشهٔ عربی اراده و ارادت یکی است ولی ما یکی را با (ه) می نویسیم و دیگری را با (ت) کشیده. در حقیقت یك لغت «عربی نما» درست کرده ایم. اصل مراجعه و مراجعت در عربی یکی است. و ما آمده‌ایم از آن دو تا لغت ساخته‌ایم. یکی را به همان صورت عربی می نویسیم و یکی را با (ت) می نویسیم. و آنها را در معانی متفاوت به کار می بریم. خوب اگر شما بخواهید اصلاحاتی از این قبیل انجام بدهید، یعنی لغاتی را که مطابق با اصل نیستند غلط بدانید، لااقل باید دهها لغت فارسی را کنار بگذارید. همچنین پسوند «یت» را که ما اینقدر به کار می بریم و به دیگر کلمات هم تسری می‌دهیم، خود عربها نمی‌دهند. اما این کار منطقی است. فارسی زبانها به قیاس، «انسانیت» یا لغات دیگری مانند «خریّت» را هم درست کرده‌اند. «دوئیت» را هم درست کرده‌اند. بنابراین آنها که آگاهند، این کلمات را به کار نمی برند. امّا کسانی که این کلمات را ساخته‌اند، کارشان از روی قیاس بوده است و نه از روی تفهمی. قیاس در زبانشناسی مسالهٔ بسیار مهمّی است.

□ شما تا چه حد به پیراستن زبان فارسی از لغات نامناسب و اختیار واژه‌های جدید فارسی برای معادلهای خارجی در چارچوب فعالیت فرهنگستان زبان و ادبیات اعتقاد دارید؟

■ من صددرصد به واژه‌سازی علمی اعتقاد دارم. یعنی بر خلاف نظر کسانی که معتقدند کتابهای علمی را باید به زبان فرنگی خواند، معتقدم کتابهای علمی باید به فارسی ترجمه شوند و حتما برای واژه‌های فرنگی معادلهای فارسی ساخته شود. اگر پزشکها بگویند که ما می توانیم کتابهایمان را به انگلیسی



نخوانیم، این حرف را متخصصین کامپیوتر هم می‌توانند بزنند. متخصصین راه و ساختمان هم می‌توانند بزنند. زبانشناسها هم می‌توانند بزنند. بنابراین با تأیید این رویه، زبان فارسی دیگر نمی‌تواند زیر بار علم قدعلم کند. بنابراین من صددرصد طرفدار واژه‌سازی علمی هستم و امیدوارم فرهنگستان در کاری که می‌کند موفق باشد.

□ توانمندی زبان ما را برای ساختن معادلهای فارسی در برابر واژه‌های علمی تا چه حد می‌دانید؟

■ بسیار زیاد. به شرطی که در این زمینهٔ خاص، از همان راهی وارد شوید که فرنگی‌ها وارد می‌شوند. حالا من یک مثال می‌زنم: (و البته این مثال را جای دیگری هم نوشته‌ام) مثلا ببینید کلمهٔ «یون» لغتی است از ریشهٔ یونانی. حالا ببینیم در زبان انگلیسی چه کار می‌کنند. «یون» یک واژهٔ بین‌المللی است. قبول. انگلیسها «یون» را می‌گذارند در دستگاه اشتقاقی خودشان و اوّل از آن فعل درست می‌کنند و می‌گویند: «Ionize» و بعد هم از آن مشتقات دیگری درست می‌کنند. خوب، ما هم همین کار را می‌توانیم بکنیم. ما هم می‌توانیم بگوئیم «یون» یک واژهٔ بین‌المللی است و ما هم آن را صرف می‌کنیم و می‌گوییم: «یونیدن، یونیده، یونده، یونش، یونش پذیر، یونش پذیری و... و امثال آن» و البته این مستلزم این است که ما هم از دستگاه واژه سازی «خودمان» استفاده کنیم. اما مشکل اینجا است که دستگاه واژه سازی با اشتقاق فارسی، زنگ خورده، چون سالهاست که از آن استفاده نشده است. به همین علت وقتی می‌گوئیم: «یونیده»، مردم ایراد می‌گیرند و می‌گویند: «یونیده دیگر چیست؟» بعضی‌ها هم ترجیح می‌دهند که بگویند: «یونیزه». ولی زبان فارسی توانایی ساختن این قبیل کلمات را دارد، و خوشبختانه این کار شروع شده است. پیشقدم این کار هم دکتر مصاحب در هنگام تألیف «دایرة المعارف فارسی» بوده است. امروز شاخهٔ فیزیک نشر دانشگاهی هم از این شیوه پیروی می‌کند. من امیدوارم با فعّال شدن دستگاه اشتقاق فارسی واژه سازی علمی راه خود را به خوبی باز کند.

□ پس در این صورت به جمع ضدین دچار می‌شویم. از سویی زبان، زبان مردم است و از دل جامعه جوشیده و به قشر خاصی تعلق ندارد و قشر خاصی نمی‌توانند بنشینند و برای مردم زبان بسازند و از طرف دیگر...

■ نه، مسأله به صورت دیگری است. مردم کوچه و بازار برای نیازهای خودشان واژه درست می‌کنند. و اصلا احتیاجی به این ندارند که فرهنگستان برای آنها لغت درست کند. امّا بحث ما [در این بخش از گفتگو] بحث واژه‌های علمی است. نه یکی، نه دوتا بلکه هزارها هزار واژه. هر نظریهٔ علمی جدیدی که می‌آید با خودش تعدادی لغت می‌آورد. هر کتاب تازه با خود تعداد زیادی واژه می‌آورد. ما اگر این در را باز بگذاریم، و در مقابل آن مقاومت نکنیم و واژه نسازیم و دستگاه اشتقاق فارسی را فعّال نکنیم، جوابگوی علم نخواهیم بود.

□ ولی به نظر من این که دیگر واژه سازی نمی‌شود. چون در واقع واژهٔ فرنگی را وارد دستگاه اشتقاق زبان فارسی کرده‌ایم. زمانی ما می‌توانیم بگوییم واژه سازی کرده‌ایم که برای الفاظ فرنگی معادل فارسی بسازیم. مثل واژهٔ «رایانه» برای کامپیوتر. ولی این طور که شما می‌فرمائید، در واقع باید یک شکل فارسی به واژه‌های فرنگی ببخشیم...

■ ولی من گمان می‌کنم این تنها راه واژه سازی علمی است. البته این مانع از آن نیست که بعضی معادلها هم به کلّی فارسی باشند. مثلاً «تلفن» را انگلیسی‌ها هم به صورت اسم و هم به صورت فعل به کار می‌برند. در زبان فرانسه یک پسوند می‌گذارند آخرش و می‌گویند: «téléphoner». عربها هم شبیه همین کار را می‌کنند و می‌گویند: «تَلفَنَ، یُتَلفِنُ، ...»

□ در آلمانی هم همین کار را می‌کنند.

■ خوب، خودتان می‌فرمایید در آلمانی هم همین کار را می‌کنند. در واقع اگر دستگاه واژه سازی ما فعّال بود، باید می‌گفتیم: «تلفنیدن» به جای «تلفن کردن».

□ آخر مسألهٔ سماعی و قیاسی هم مطرح است.

■ من گمان می‌کنم باید مسألهٔ «سماعی» را کنار گذاشت و قیاس را چسبید. اکتفاکردن به موارد سماعی زبان را دچار تحجّر می‌کند.

□ البته زبان علمی را.

■ بله. کسی که می‌خواهد راجع به علم، به زبان دقیق صحبت کند، لغت می‌خواهد و از زیر بار آن هم نمی‌شود دررفت. در زندگی روزمره می‌توان گفت: «تلفن کردن». هیچ گرهی هم در کار ما ایجاد نمی‌کند و یا می‌توان گفت: «تلویزیون نگاه کردن». ولی وقتی که شما با علم روبه‌رو می‌شوید و در جهت علم حرکت می‌کنید، با مفاهیم زیاد و تازه‌ای سروکار پیدا می‌کنید که همه لغت می‌خواهند و آنوقت دیگر نمی‌شود این لغات را نادیده گرفت. باید با مسأله به صورت جدی و علمی روبه‌رو شد و برای آن مفاهیم، واژه ساخت.

□ و به نحو قیاسی عمل کرد؟

■ بله. باید به نحو قیاسی عمل کرد و مسألهٔ سماعی را کنار گذاشت.

□ آقای دکتر باطنی! شما به چه زبانهایی تسلط دارید؟

■ زبان انگلیسی را نسبتاً خوب می‌دانم. فرانسه و عربی را هم در حد استفاده می‌دانم.

□ فکر می‌کنید کدامیک از این زبانها از قدرت ترکیب پذیری و توانمندی بیشتری برخوردار است؟

■ اگر منظورتان این است که چه زبانی در برابر ساختن ترکیبات تازه کمتر مقاومت می‌کند، باید بگویم زبان انگلیسی. زبان انگلیسی از همهٔ زبانهایی که من تا به حال راجع به آنها خوانده‌ام و یا با آنها آشنا هستم، راحت‌تر و با مقاومت کمتری با لغات جدید مواجه می‌شود.

□ آیا فقط در زبان فارسی تا این حد مسألهٔ سماعی و قیاسی بودن مطرح است؟

■ زبانها، یا به بیان دقیق‌تر «سخنگویان زبانها» همه یک جور نیستند و از نظر مقاومت در برابر واژه‌های تازه با یکدیگر تفاوت دارند. ولی من فکر می‌کنم ما بیش از اهل بیشتر زبانها حتی بیشتر از سخنگویان زبان عربی در مقابل واژه‌های تازه مقاومت می‌کنیم.

□ علتش چیست؟

■ نمی‌دانم. ولی گمان می‌کنم علتش این باشد که چون مدّتها زبان عربی برای ما یک منبع حاضر و آماده‌ای بوده لب طاقچه، که هر وقت به لغتی نیاز داشته‌ایم دست دراز کرده و آن لغت را برداشته و به کار برده‌ایم، عادت واژه‌سازی در ما از بین رفته یا رو به ضعف نهاده است. در حقیقت سالهای سال برای مفاهیم جدید واژه نساخته‌ایم. بهمین دلیل دستگاه لغت‌سازی با اشتقاق (دستگاه مصرفی) ما ضعیف شده است. حالا که می‌خواهیم این دستگاه را فعّال کنیم، برای مردم ما ناآشناست. ولی زبان عربی خیلی راحت لغات بیگانه را می‌گیرد و معرّب می‌کند، یعنی به آنها هویّت عربی می‌دهند.

□ آقای دکتر باطنی! سوالات ما بالاخره تمام شد! اگر صحبت دیگری دارید مشتاق شنیدنش هستیم.

■ عرضی نیست. فقط امیدوارم که فرهنگستان فعلی یک شیوه علمی در پیش بگیرد تا مثل فرهنگستان دوم با شکست مواجه نشود. من به مسألهٔ واژه سازی علمی صددرصد اعتقاد دارم و مخالف این نظرم که باز دوباره راه راحت طلبی را در پیش بگیریم. و بعد از صد سال یا پنجاه سال دیگر چوبش را بخوریم و به سرنوشت زبان هندی دچار شویم. در هندوستان تا وقتی حرف خواب و خوراک است، مردم به زبان هندی صحبت می‌کنند. امّا به محض اینکه یک مسالهٔ علمی پیش می‌آید، مجبور می‌شوند به زبان انگلیسی صحبت کنند. بنابر این اگر ما جوابگوی نیازهای علمی زمانه نباشیم و در این زمینه راحت طلبی را پیشه کنیم، به همین سرنوشت هندیها دچار می‌شویم. ■ ■

● دربارهٔ زندگی، آثار و فلسفهٔ آلبرکامو

عطش بی پایان

■ آنّ برونشویك (۱)
■ سیروس سعیدی

سی سال از مرگ آلبرکامو می گذرد، اما اشتیاق خوانندگان او ـ خاصه جوانان ـ هنوز فروکش نکرده است، زیرا روشن بینی، خودجوشی، شوق زندگی... و روی دیگر آن، «نومیدی» هرگز از رونق نمی افتد.

درجهانی که لگدکوب فرمانروایان خودکامه گشته و جنگها آن را دستخوش تفرقه ساخته‌اند، آلبرکامو تصور خاصی از انسان دارد و در رمانها، مقاله‌ها، نمایشنامه‌ها و رساله‌های خود از جستجوی خوشبختی که ضروری‌ترین خواستهٔ آدمی است سخن می گوید.

□□□

کامو همیشه ایستادگی خواهد کرد. نخست در عرصهٔ زندگی: در برابر فقر، موفقیت و تفرعن خاص روشنفکران. این پایندگی در عرصهٔ کتابها بیشتر بود. از ۱۹۲۷ به بعد، فروش کتابهای او سیر صعودی پیمود و مردم هنوز به او وفادار مانده‌اند. برای کامو هیچ دورهٔ فترتی وجود ندارد، حتی در میان خوانندگان جوان. پس از گذشت سی سال، آثار کامو هنوز یکی از عوامل رونق مجموعه Folio [۲] است. این وفاداری خوانندگان مرهون زیبایی آشکار استعاره‌های او و تصور بسیار ساده‌ای است که او از جهان پیرامون و زمان حال دارد. علاقه‌ای که «عطش بی پایان زندگی» را بر می انگیزد، عطش بکری که به اذعان کامو هرگز سیراب نشد. در ۱۹۵۸ چنین نوشت: «وقتی موی سر هنرمند کم پشت و بی طراوت شد و گرد پیری بر چهره‌اش نشست، وقت آن رسیده که لب فرو بندد و یا این که به هر محفلی سر بزند، که البته هر دو یکی است. ولی من می‌دانم که خاستگاه من این جهان فقر و روشنایی است، جهانی که مدتها در آن زیسته‌ام و خاطره‌اش هنوز مرا از دو خطر متضادی که هر هنرمندی را تهدید می کند، یعنی از کینه و رضایت، مصون می کند.» خلاصه آن که هیچ فرضیه‌ای، هیچ بحث بزرگی مانع از آن نمی شد که کامو آنچه را که به قلمرو اندیشه تعلق ندارد، آزادانه و غرقه در نور دوست بدارد. مثلاً صبح یك روز تابستانی، نجوای رهگذران، حدیث نفس مردی سالخورده و یا رقص یك زن را.

از این لحاظ، کامو شاید هیچگاه یك روشنفکر نبود. سارتر ـ و بیش از او هوادارانش کامو را از این لحاظ ملامت کرده‌اند: در برابر بنای عظیم «**هستی و نیستی**»[۳]، «**انسان عاصی**»[۴] چه اهمیتی می توانست داشته باشد؟ کامو شاید اهل سیاست هم نبود. سازمانهای سیاسی حوصله او را سر می بردند و سیاستهای جهانگشایی یا کنترل، خشمش را بر می انگیختند. عریضه نویسان کوشا، همراهان و سرمقاله نویسان حرفه‌ای این ویژگی را بسرا و



نمی بخشیدند. زیرا این مرد، بی آنکه ابرو درهم کشد، در فعالیتهای سیاسی شرکت می‌جست، ضرباتی می‌خورد و ضرباتی می‌زد. ولی آنچه را که دیگران می گفتند به زبان نمی آورد. از عشق به زیستن سخن می گفت، و همچنین از نومیدی از زیستن، یا به تعبیر خود او از پشت و رو.

در ۱۹۳۶ کاموی ۲۲ ساله مثل امروز می نویسد: «نمی‌خواهم بین این پشت و روی جهان یکی را انتخاب کنم یا اینکه دیگران انتخاب کنند. شجاعت در آن است که انسان نور و مرگ را به یکسان بنگرد.» و چنین است که او نیم قرنی را شادمانه پشت سر می نهد. در این اثنا شاهد ظهور نظریه های افراطی دهۀ ۱۹۶۰، زوال مکاتب با بوق و کرنا تبلیغ شدۀ دهۀ ۱۹۷۰ و سرانجام موعظه های ملال انگیز دهۀ ۱۹۸۰ در بارۀ عصر خلاء و زوال فرهنگ هستیم. اندیشه و سبک کامو از گزند این حوادث درامان مانده است. زیرا کامو رازی داشت که آن را به هیچ وجه پنهان نمی کرد. او «هنرمند» بود. واژه هنرمند خیلی بیش از واژۀ نویسنده در مقاله‌ها یا سخنرانیهای او به کار رفته است. کامو افکار و عقاید، انسانها و خوانندگانش را بسان یك هنرمند دوست می‌داشت. خوانندگان آثارش برای او چیزی بیش از توده‌ای از افراد بودند. کامو خود را متفکر نمی‌دانست و طرفه آن که همین امر او را نزد نسل جدید فلاسفه که به نیاز اخلاقی بیش از ایجاد نظامهای فلسفی علاقمندند، از حیثیت عظیمی برخوردار ساخته است. سخن آندره کنت - اسپونویل [۵] حاکی از همین معنی است.

در «سخنرانی سوئد» در نوامبر ۱۹۵۷، کامو می نویسد: «نتیجه‌ای که می گیرم ساده است. معتقدم که در میان همین خشونت و هیاهوی تاریخ باید خوشحال باشیم. خوشحال از این که شاهد مرگ اروپایی دروغ پرداز و راحت طلب بوده ایم و با حقایق بیرحمی مواجه شده ایم (...) خوشحال از این که، به عنوان هنرمند، از خواب غفلت و ناشنوایی به درآمدیم و اجباراً با فلاکت و اسارت و خونریزی مواجه شدیم. اگر در برابر این منظره، خاطرۀ روزها و چهره ها را حفظ کنیم و یا اگر، برعکس، در برابر زیبایی جهان، تحقیر شدگان را از یاد نبریم، در آن صورت هنر مغرب زمین تدریجاً قدرت و سیادت خود را باز خواهد یافت.»

با این وصف چه جای شگفتی اگر این شیفتۀ خورشید همچنان در اوج قرار داشته باشد...

پیکارهای یك دادگر

کامو سه سودای دورۀ جوانی خود را در الجزایر همواره در زندگی حفظ خواهد کرد: تئاتر، فوتبال و روزنامه نگاری، و در دل، نورمدیترانه.

کامو حرفۀ معلمی را بر نمی‌گزیند. در ۲۲ سالگی دورۀ لیسانس فلسفه را به پایان می‌رساند و همچون بسیاری دیگر (سارتر، بووار وآرون) خود را برای دورۀ دکتری فلسفه آماده می کند. ولی گواهی پزشکی لازم برای شرکت در مسابقۀ ورودی را دوبار از او دریغ می کنند. به دلیل ابتلا به سل. در ۱۶ سالگی، وقتی بیماری برای نخستین بار



شدت گرفت کامو ناچار شد از مسابقات دانشگاه الجزیره (تیم نوجوانان) کناره بگیرد. این بار نیز ناگزیر از استراحت می شود. ولی «جبهه مردم» نسیم تازه‌ای بر می انگیزد که تمام فرانسه و حتی مستعمرۀ الجزایر را در بر می گیرد. دیگر چه جای استراحت؟ آلبر کامو همه جا در تظاهرات و سخنرانیها حضور دارد.

نخست در خانۀ فرهنگ الجزیره که در آن برای دفاع از یك فرهنگ مدیترانه‌ای و ضد فاشیستی مبارزه می کند. کامو «تئاتر کار» را که یك گروه غیر حرفه‌ای است و می‌خواهد کارگران را مخاطب قرار دهد، به کمك دانشجویان دیگر تأسیس می‌کند. «شورش در آستوریاس» [۴] که اثری است در دفاع از جمهوریخواهان به کمك همین افراد نمایش داده شد ولی شهردار الجزیره که به طرفداران فرانکو نظر مساعد داشت، نمایش را ممنوع کرد. برای کامو تئاتر همواره محلی برای خوشبختی و پیوند مطلوب خلاقیت، کار مشترك و برادری خواهد بود. در کسوت بازیگر اول، همراه با گروه نمایشی رادیوی الجزیره تمام الجزایر را زیر پا می گذارد. ولی در روستاهای دور افتاده، فقر مسلمانان دل او را به درد می آورد. بعدها در روزنامۀ «الجزیره جمهوریخواه» مقالات مشهوری را، تحت عنوان «فقر در قبایل»، به این موضوع اختصاص خواهد داد. در همان هنگام، در دفاع از شأن «بومیان» و حقوق مادی و فرهنگ آنان سخن می گوید و از ملت گرایان الجزایر پشتیبانی می کند. کامو مخفیانه به عضویت حزب کمونیست در می آید. به نظر او حزب مذکور تنها حزب واقعاً ضد استعماری است. در ۱۹۳۷، خط مشی حزب تغییر می کند. مسکو که با فرانسه یك موافقتنامۀ نظامی منعقد کرده، دیگر از تبلیغات ضد استعماری پشتیبانی نمی کند. ملت گرایان الجزایری به حال خود رها می شوند: کامو که به هیچ وجه با سیاست عملی استالینی سر سازش ندارد از حزب کمونیست اخراج می‌شود. البته همچنان به صورت یك مبارز فعال «جبهه مردم» باقی می‌ماند. معتقدات جزمی علاقه او را بر نمی انگیزد. در آن زمان می نویسد:

«هرگز کتاب سرمایه را میان انسان و زندگی حایل قرار نخواهم داد.»

فرزند یك قربانی جنگ

[از نظر سیاسی] کامو فقط دست چپی می‌تواند باشد. در نظر او، چپ مظهر راه حلهایی است که همه در جستجوی آن هستند، مظهر نفرت از بی عدالتی و خصوصاً مظهر وفاداری به محیط کارگری الجزایر که کامو در آنجا بزرگ شده است.

زندگیش تا هفده سالگی در محلۀ «بل کور» با فقر سپری شده است. پدرش در نخستین ماههای جنگ ۱۹۱۴ جان باخته و کاترین، بیوۀ او، با دو پسر بچه به نامهای لوسین (۴ ساله) و آلبر (یازده ماهه) تنها مانده است. هر سه به خانۀ مادر بزرگ کامو، کاترین سنتس، درکوچۀ لیون پناه برده‌اند. هنوز دو تن از عموها در آنجا سکونت دارند. مادر کامو که بیسواد است کلفتی می کند. عموهایش کارگرند. شش تا نه نفر در این سه اطاق بی‌آب و برق زندگی می کنند. معلم محلۀ بلکور آلبر کوچولو را که فرزند یکی از شهدای جنگ است پس از دریافت بورس به «دبیرستان بزرگ الجزیره» وارد می کند. کامو برای حرفۀ معلمی تربیت می‌شود و در محلۀ خود این امتیاز نادر را دارد که تا سطح دیپلم تحصیل کند. آشنایی با یك معلم فلسفۀ استثنایی به نام ژان گرونیه، به روی این دانش آموز متوسط که عاشق فوتبال و شنا و ادبیات است، دروازه های جدیدی را می گشاید.

دانشجوی فلسفه خیلی زود ازدواج می کند (ازدواج او با سیمون هیه فقط یك سال دوام می آورد)، به کارهای متفرقه می‌پردازد و چشم بسته به تئاتر، سیاست، (و در خفا به نویسندگی) روی می‌آورد. ادموند شارلو یکی از دوستان کامو که ناشر و کتابفروش است نخستین اثر او را تحت عنوان «پشت و رو» در مه ۱۹۳۷ منتشر می‌کند. مکتب نوپای «الجزیره» نضج می گیرد و نویسندۀ ما سودای تسخیر پاریس و اغوای انتشارات گالیمار را در سر می‌پروراند. حال که راه تحصیل به روی او بسته است باید راه دیگری برای زندگی بجوید. دراین زمان، کامو [به ترتیب] نمایندۀ فروش لوازم یدکی ماشینهای سواری، کارمند شهربانی الجزیره (دایره صدور کارتهای خاکستری)، دفتردار یك دلال حمل و نقل دریایی و سپس کارمند دفتری موسسۀ هواشناسی است. ولی زندگی او درجای دیگری است. نخست در خانه‌ای در میان درختان زیتون آشیان می‌گزیند. خانه‌ای که مستأجرین موهوش آن را «خانۀ مقابل جهان» می نامند. در آنجا آلبر با سه دختر دانشجوی اهل اوران جمع کوچکی تشکیل داده و از مصاحبت و گفتگو و مطایبه و دوستی با آنان لذت می‌برد، خصوصاً از نوشتن در برابر پنجره‌ای که مدیترانه تا چشم کار می کند در برابر آن گسترده است. اکنون روی سه طرح ادبی کار می کند که یك موضوع مشترك آنها را به یکدیگر می‌پیوندد:

«پوچی». یك رسالۀ فلسفی که بعداً به «اسطورۀ سیزیف» تبدیل خواهد شد، یك نمایشنامه به نام «کالیگولا» که نویسنده آن را بارها اصلاح خواهد کرد و داستانی به نام «بیگانه»

تکمیل این طرحها به طول خواهد انجامید ولی بدون آنها کامو خود را نویسنده نخواهد پنداشت.

خبرنگار در قبایل

ناگهان یك حرفۀ حقیقی به کامو پیشنهاد می شود. الجزایر می خواهد مثل اوران یك روزنامۀ دست چپی داشته باشد. پاسکال پیا [۷] که ادیب و روزنامه‌نگار

مشهوری است از پاریس می‌آید. وظیفهٔ تشکیل هیأت تحریریهٔ **«الجزایر جمهوریخواه»** آینده به او محول می‌شود. پاسکال پیا، کامو را نخست به عنوان دبیر و به زودی به عنوان خبرنگار استخدام می‌کند. علی رغم مشکلات عظیم مادی، روزنامه از اکتبر ۱۹۳۸ به بعد منتشر می‌شود. استعداد کامو در روزنامه نگاری خیلی زود بروز می‌کند. او به عنوان خبرنگار قضایی علیه خشونتهای پلیس، شکنجه در حین بازپرسی و غرض ورزیهای نژاد پرستانهٔ دادگاهها به مبارزه بر می‌خیزد. فقر کشاورزان عرب را بی‌تعارف بر ملا می‌کند. مبارزات ضد فکری او که ضد فرانسوی قلمداد شده، موجب ناراحتی دولت می‌شود. در این مستعمره که فاشیسم رونق دارد و خود مسلمانان شدیداً دستخوش تفرقه نیز از اروپاییانی که خود را دوست آنان می‌نامند توقع کرامت ندارند، به دشواری می‌توان چیزی را تغییر داد.

در سپتامبر ۱۹۳۹ جنگ اعلام می‌شود. کمونیستها که پیمان دوستی هیتلر ـ استالین آنان را غافلگیر ساخته، خلافکار شناخته می‌شوند و سوسیالیستها نیز به سکوت واداشته می‌شوند. **«الجزایر جمهوریخواه»** پس از تحمل چند ماه سانسور نظامی سرانجام کاملاً ممنوع الانتشار می‌شود. کامو که بیکار است الجزایر را ترک می‌کند و در مه ۱۹۴۰ وارد پاریس می‌شود. پاسکال پیا او را به عنوان دبیر هیأت تحریریهٔ پاری سوار[۸] استخدام می‌کند. ولی به زودی وقت مهاجرت دسته جمعی فرا می‌رسد. ادارهٔ روزنامه به لیون منتقل می‌شود. در ژانویه ۱۹۴۱ که کامو برای بار دوم با یک دختر اهل اوران ازدواج می‌کند دوباره بیکار است. پس از بازگشت به اوران زندگی خود را با تدریس به کودکان یهودی اخراج شده از مدارس دولتی تأمین می‌کند.

در این اثنا، تألیف آثار سه گانهٔ او در بارهٔ «پوچی» به پایان می‌رسد. «بیگانه» که تألیف آن در مه ۱۹۴۰ به پایان رسیده، در ژوئن ۱۹۴۲ توسط گالیمار منتشر می‌شود. **اسطورهٔ سیزیف** در اکتبر همان سال و **کالیگولا** در ۱۹۴۴ منتشر خواهد شد. سپس کامو به داستان جدیدی می‌پردازد که «طاعون» نام دارد و حوادث آن در «اوران» روی می‌دهد.

اوت ۱۹۴۲ فرا می‌رسد. کامو به دلایل بهداشتی (به خاطر بیماریش) مجدداً به پاریس می‌رود. در دهکدهٔ کوهستانی کوچکی که استراحتگاه اوست دیری نمی‌گذرد که با تنی چند از افراد نهضت مقاومت، نظیر فرانسیس پونژ (شاعر) آشنایی حاصل می‌کند. از هنگام پیاده شدن نیروهای متفقین در شمال آفریقا (نوامبر ۱۹۴۲) کامو نمی‌تواند به خانهٔ خود باز گردد و یا اینکه حتی با همسرش مکاتبه کند. او نیز نظیر قهرمانان **طاعون** ، «مثل موش به تله افتاده است». در ژوئن ۱۹۴۳ در نخستین شب نمایش **مگسها** شرکت می‌کند و با سارتر که او هم مانند وی فیلسوف و نمایشنامه نویس است دوست می‌شود. در اواخر همان سال، کامو در روزنامهٔ زیر زمینی **کومبا** [۹] با دوست خود پاسکال پیا به همکاری می‌پردازد . به زودی سردبیر روزنامه می‌شود و پس از آزادی فرانسه نیز، در دوره‌ای که «**کومبا**» به یک روزنامه بزرگ دست چپی مستقل تبدیل می‌شود، همچنان در این سمت باقی



می‌ماند. در همین زمان یک سلسله مقالات جنجال برانگیز منتشر می‌کند: **نامه هایی به یک دوست آلمانی**. درگرماگرم جنگ کامو دغدغهٔ یک صلح عادلانه و مبتنی بر احترام به مغلوبین را دارد.

در عرصهٔ پاریس

کامو در ۳۰ سالگی به عنوان ویراستار در انتشارات معروف «گالیمار» استخدام می‌شود. گالیمار او را نوید بخش‌ترین نویسندهٔ نسل جوان می‌داند. کامو از دفتر کار خود در خیابان سباستین بوتن، در سن زرمن دپره، بحق احساس غرور می‌کند. از این پس زندگی او در محیطی سپری خواهد شد که در آن فاشیستهایی نظیر دریولا روشل [۱۰] (مدیر NRF [۱۱] از ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۳)، اعضای فعال نهضت مقاومت نظیر مالرو، کسانی نظیر ژان پولان [۱۲] که در عین حفظ مشاغل رسمی مخفیانه به نهضت مقاومت کمک می‌کنند و سرانجام نویسندگان متعهدی نظیر سارتر و بووار که ضمن عضویت در نهضت مقاومت فرانسه حرفهٔ ادبی خود را با خاطری آسوده ادامه می‌دهند، در جوار یکدیگر قرار دارند.

همهٔ آنان در اطاقهای بدون بخاری مهمانخانه‌ها زندگی می‌کنند و آثار خود را در کافه‌ها و یا درحالی که دور بخاری همیشه روشن کافه فلور تنگ یکدیگر نشسته‌اند، می‌نویسند. پیکاسو، لیریس و مولوجی نیز آنجا هستند. در میهمانیهای سارتر ـ بووار میهمانان زیاد می‌نوشند و داخل منزل نمایشنامه اجرا می‌کنند. علی‌رغم خاموشیهای مکرر، تئاترهای پاریس دائماً کار می‌کنند. از مدتها پیش همه منتظر نمایش اثری از کامو هستند: **سوءتفاهم** که در ژوئن ۱۹۴۴ در تئاتر ماتورن به اجرا درمی‌آید، همه را سرخورده و ناراحت می‌کند.

ولی تاریخ پیش می‌رود. پاریس آزاد می‌شود.

روزنامهٔ کومبا از این پس آشکارا منتشر خواهد شد. پاسکال پیا مدیر مسئول و آلبرکامو سردبیر آن است. سرمقاله‌های او را در تمام فرانسه می‌خوانند و تفسیر می‌کنند. مطبوعات که افراد نهضت مقاومت بر آنها مسلط گشته‌اند، لحن تازه‌ای به خود می‌گیرد.

علیه سبعیت

کامو کشتارهای ارتش فرانسه در الجزایر و سبعیتی را که در هیروشیما صورت گرفته، محکوم می‌کند. در این دوره تصفیه که بسیاری «عدالت» را با «انتقام» یکی می‌انگارند، کامو صراحت لهجهٔ خود را حفظ می‌کند: مجازات همکاران آلمان، آری، اما اعدامهای فوری خیر. بحث تندی میان کامو و موریاک درمی‌گیرد. موریاک او را متهم می‌کند که به هرحال حس انتقامجویی را تحریک می‌کند. بعدها کامو آشکارا اذعان خواهد کرد: «من اشتباه می‌کردم» و حتی عجیب‌تر از آن این که: «حق با موریاک بود».

از اواخر ۱۹۴۳ کامو روی کتاب جدیدی در بارهٔ «عصیان» کار می‌کند. در این زمان بیش از همیشه از تعصب و توهمات انقلابی بیزار است. «موضوعات و مسائل انسانی» باید معیار باشند و هدف هرگز نباید وسیله را توجیه کند. این سخن سنجیده، از جانب مردی که پیش از هرچیز شیفتهٔ آزادی و عدالت است، خشم دیگران را برمی‌انگیزد. در دورهٔ بعد از جنگ، بحثهای بیشماری درخواهد گرفت: جنجالی‌ترین آنها بحث میان کامو و سارتر است.

در ۱۹۴۵، سرانجام با نمایش **کالیگولا** موفقیتی در تئاتر نصیب کامو می‌شود. کالیگولا با خونسردی فریاد برمی‌آورد که «انسانها می‌میرند و خوشبخت نیستند.» ژوئن ۱۹۴۷ یک نقطهٔ عطف است. کامو برای آخرین بار سرمقالهٔ کومبا را می‌نویسد: وقتی پیا و یارانش اختیار روزنامه را از دست می‌دهند، کامو از آن کناره می‌گیرد.

روز ۱۰ ژوئن «**طاعون**» منتشر می‌شود. موفقیت فوری آن، مرد باراتی پوش را به محبوبترین رمان نویس بعد از جنگ تبدیل می‌کند. یک سال بعد، «**حکومت نظامی**» که روایت نمایشی «طاعون» است در تئاتر مارینی به روی صحنه می‌آید. علی‌رغم نامهای مشهوری که در آگهی نمایش آن به چشم می‌خورد (کارگردان: ژان لویی بارو، موسیقی از ژرژ هونگر و آرایش صحنه و لباس از بالتوس)، نمایش با شکست کامل مواجه می‌شود.

نویسندهٔ مشهور از قربانیان انواع خودکامگی دفاع می‌کند. ولی روزبه روز منزوی‌تر می‌شود. تنها تئاتر است که به او حقیقتاً پناهگاهی برای دوستی و خلاقیت عرضه می‌کند. در ۱۹۴۹، تئاتر هبرتو نمایشنامه جدید او، «دادگران»، را نمایش می‌دهد. در بطن ماجرای غم انگیزی که گروهی از نیهیلیستهای روس را دستخوش تفرقه می‌سازد، مسأله تعصب انقلابی مطرح است. سرانجام، «**انسان عاصی**» در ۱۹۵۱ منتشر می‌شود. این اثر بیان فلسفی افکار کامو در بارهٔ جنایاتی است که به نام انقلاب صورت گرفته است. کامو با همه روشنفکران پاریس قطع رابطه می‌کند. تئاتر بیش از همیشه فکر او را به خود مشغول می‌دارد. در این سالهای خوب، سرانجام به لطف ژان ویلار و تشکیل جشنواره تئاتر اوینیون، سرانجام پای عامه مردم به تماشاخانه‌ها باز می‌شود. در جشنواره آنژ، کامو دو نمایشنامه را که از لاریوه [۱۳] و کالدرون [۱۴] اقتباس کرده به روی صحنه می‌آورد.

با فرارسیدن ۱۹۵۴ آتش یک جنگ ضد استعماری در الجزایر افروخته می‌شود. کامو سخت رنج می‌برد و می‌کوشد تا از کلیهٔ راههای ممکن متخاصمین را به گفتگو وادارد. [به نظر او] هرچیز از این جنگ که در آن نفرت و شکنجه و کشتار جریان دارد بهتر است. به نظر کامو فقط مندس فرانس می‌تواند از وخامت بیشتر اوضاع جلوگیری کند. به همین دلیل در مجله

«اکسپرس» از او دفاع می کند. در ژانویه ۱۹۵۶ کامو به الجزایر می رود تا نومیدانه طرفین را به متارکه جنگ دعوت کند. در پیرامون تالاری که مردم در آن اجتماع کرده‌اند، هواداران «الجزایر فرانسه[۱۵]» با حالتی انتقامجویانه ازدحام کرده‌اند. کسی به دعوت کامو پاسخ نمی‌دهد. کار از کار گذشته است. آزادیخواهان مسلمان و اروپایی دیگر نمی‌توانند ندای خود را به گوش مردم برسانند.

در اواخر ۱۹۵۶ سقوط منتشر می شود. «سقوط» روایت داستانی «انسان عاصی» و بی‌تردید نیشدارترین اثر کاموست. در این داستان ملهم از داستایوسکی جان کلام همان عذاب وجدان است. قهرمان **سقوط** در یک میخانهٔ منحوس آمستردام، پوزخندزنان از مجرمیت همه سخن می گوید.

تنهایی

کامو که بیش از پیش تلخکام است یک دورهٔ خلاء و تردید را سپری می کند و ماههای متمادی دست به قلم نمی‌برد. منتقدین با این «نویسنده‌ای که دورانش به سر آمده» و آثارش «مجموعه‌ای از محصولات منجمد شده» است، مدارا نمی‌کنند. پاسکال پیا، دوست قدیمی کامو، به طعنه می گوید: «کامو دیگر نه یک انسان عاصی بلکه قدیس لامذهبی است که در خدمت یک انساندوستی انتزاعی قرار دارد.» در همین زمان است که فرهنگستان سوئد جایزه نوبل در ادبیات را به او اهدا می کند. کامو در یک سخنرانی در استکهلم در پاسخ به یک دانشجوی الجزایری می گوید: «من همیشه ایجاد رعب و وحشت را محکوم کرده‌ام، اکنون نیز باید اعمال تروریستی کورکورانه‌ای را که در خیابانهای مثلاً الجزیره صورت می گیرد و ممکن است روزی مادر یا خانوادهٔ من آماج آن شوند، محکوم کنم. من به عدالت اعتقاد دارم ولی پیش از عدالت از مادرم دفاع خواهم کرد.» دست چپی ها علیه کاموی «خائن» که سرانجام از «الجزایر فرانسوی» دفاع خواهد کرد، فریاد خشم برمی‌آورند.

حالا، کامو جویای آسایش، تنهایی و یک زندگی ساده سعادتمندانه در جوار همسر و فرزندان خویش است. در پرووانس خانه‌ای می‌خرد و دوباره به نوشتن می‌پردازد. روی رمان جدیدی به نام **مرد اول**[۱۶] کار می کند که شرح حال خود اوست (و برای همیشه هم ناتمام و منتشر نشده باقی می‌ماند.) سال نو را با خانواده‌اش جشن می گیرد. سپس در ۴ ژانویهٔ ۱۹۶۰ با میشل گالیمار رهسپار پاریس می شود و اتومبیل او با ۱۴۰ کیلومتر سرعت با درخت چناری در حاشیه جادهٔ اصلی شماره ۵ در پتی ویل بلوون[۱۷] تصادف می کند. هردو سرنشین آن در دم جان می‌سپارند. عکس کامو، با آن بارانی همیشگی، فردا در صفحهٔ اول تمام روزنامه ها به چاپ می رسد.

آن برونشویک

مدافع آزادی و عدالت

کامو که از مرامهای سیاسی دوری می‌جست همواره در دفاع از آزادی و عدالت سخن می‌گفت.

الجزایر

اکنون ما رودر روی یکدیگر ایستاده ایم و بی آنکه تقاصی در میان باشد، تا سرحد امکان در حق یکدیگر بدی روا می‌داریم. این وضع برای من غیر قابل تحمل است و همه لحظات زندگیم را ناگوار می‌سازد.



با این وصف، من و شما که سخت به یکدیگر می‌مانیم، یک فرهنگ و یک امید داریم و از دیرباز صمیمی هستیم و عشق به این سرزمین، ما را به یکدیگر پیوند می دهد. هر دو می‌دانیم که دشمن هم نیستیم و می توانیم در این سرزمینی که از آن ماست همه در کنار یکدیگر خوشبخت زندگی کنیم **(نامه به یک مبارز الجزایری، اکتبر ۱۹۵۵).**

برلن شرقی

وقتی در گوشه‌ای از جهان کارگری مشتهای برهنه خود را در برابر یک تانک بلند می کند و فریاد می زند که برده نیست، چگونه می‌توان بی‌اعتنا ماند؟ (...) هیچ آرمان انسانی، هر اندازه که بزرگ باشد، کشتن انسانی را که کار می کند و فقیر است، توجیه نمی کند. **(برلن شرقی، ۱۷ ژوئن ۱۹۵۳).**

تقدیر

مردم خیلی راحت تن به تقدیر می‌دهند و نهایتاً قبول دارند که فقط خونریزی عامل پیشرفت تاریخ است و قوی بر ضعیف غلبه می کند. شاید چنین تقدیری وجود داشته باشد ولی وظیفه انسانها پذیرفتن یا گردن نهادن به قوانین آن نیست (...) وظیفه انسانهای فرهیخته و با ایمان، در هر حال، نه شانه خالی کردن از مبارزات تاریخی است و نه تن دادن به اعمال غیر انسانی و بیرحمانه‌ای که به نام این مبارزات صورت می گیرد **(دعوت به متارکه جنگ داخلی، ۲۲ ژانویه ۱۹۵۶).**

جنگ

ما ناگزیر از آن شدیم که بر تمایل انسانی خود فایق آییم، بر تصوری که از یک سرنوشت صلح‌آمیز داشتیم، بر این اعتقاد عمیق که هیچ پیروزی هرگز کفاره ندارد، حال آنکه هر نوع مثله کردن آدمی کاری جبران ناپذیر است. از دانش و امید خود، از دلایلی که برای دوست داشتن داریم و همچنین از نفرتی که از جنگ داشتیم ناگزیر چشم پوشیدیم **(نامه به یک دوست آلمانی، ژوئیه ۱۹۴۳).**

گیوتین

اگر قتل نفس در سرشت آدمی نهفته است، دلیلی ندارد که قانون در مقام تقلید یا تکرار این سرشت برآید. قصاص چیزی نیست جز تایید وقوت قانونی دادن به عملی که صرفاً یک حرکت فطری است. همه ما با این حرکت فطری آشناییم و غالباً از آن احساس خجلت کرده‌ایم (...) ما فرانسویها از اینکه سلطان نفت عربستان سعودی (ابن سعود) به رغم موعظه دربارهٔ دموکراسی بین‌المللی دستور می دهد تا قصاب دست دزدی را ببرد، بیزاری می جوییم ولی خود از این لحاظ رفتاری قرون وسطایی داریم که حتی در مسیحیت نیز برای آن مجوزی وجود ندارد **(تاملاتی درباره گیوتین، ۱۹۵۷).**

انسان

شما پی عدالتی را برگزیده و در کنار خدایان قرار گرفته‌اید ولی من، برعکس، عدالت را برگزیده‌ام تا به زمین وفادار بمانم. هنوز معتقدم که این جهان غایتی ندارد ولی می‌دانم که یک چیز در این دنیا معنا دارد و آن انسان است، زیرا انسان تنها موجودی است که می‌خواهد معنا داشته باشد.

این جهان لااقل حقیقت انسان را دارد و وظیفه ما این است که آن را در مقابله با سرنوشت یاری کنیم **(نامه‌هایی به یک دوست آلمانی، ژوئیه ۱۹۴۴).**

نابرابریها

در سراسر الجزایر سهمیه (گندمی) که به بومیان اختصاص داده شده کمتر از سهمیه اروپاییان است. در اصل، سهمیه روزانه فرد الجزایری کمتر از سهمیه یک فرانسوی است زیرا برای او ۲۵۰ گرم سهمیه تعیین شده، حال آنکه سهمیه یک فرانسوی ۳۰۰ گرم است. وضع در عمل از این هم بدتر است زیرا یک عرب ۱۰۰ تا ۱۵۰ گرم گندم می گیرد **(«بحران در الجزایر»، کومبا، ۱۹۴۵).**

عدالت

در آفریقای شمالی نیز، مانند هرجای دیگر، منافع فرانسه را فقط با نجات عدالت می‌توان نجات داد (...) امروزه در سراسر جهان نفرت می‌بارد. خشونت، اجحاف، کشتار و هیاهو فضایی را که تصور می شد از مهیب ترین آفت خود رها گشته، تیره ساخته است. هر کاری که برای دفاع از حقانیت فرانسه و بشریت می کنیم باید به دور از نفرت صورت بگیرد (...) تنها نیروی لایزال عدالت است که باید ما را در تسخیر مجدد الجزایر یاری کند **(همان منبع).**

آزادی

زمانی که هیتلر به قدرت رسید و نخستین محاکمات مسکو صورت می گرفت، مردان نسل من بیست ساله بودند. نخست مدت ده سال ناگزیر با استبداد هیتلر و هواداران دست راستی او مبارزه کردیم. سپس ده سال دیگر به پیکار با خودکامگی استالین و سفسطه‌گری مدافعان دست چپی او سپری شد. امروز، آزادی، علی‌رغم همه خیانتهایی که روشنفکران هر دو طرف بدان روا داشته‌اند و علی رغم فضیحتهایی که به نام آن به بار آمده، تنها انگیزه زندگی ماست **(پیام برای دفاع از مجارستان، ۲۳ نوامبر ۱۹۵۶).**

مصلحت دولت

هیچ چیز شایسته‌تر از نفی مصلحت دولت نیست. احترام نهادن به همه مایه آرامش خاطر است (مصاحبه، ۱۹۵۴).

استالین

اهداف فاشیسم و کمونیسم را نباید مشابه پنداشت. اولی مظهر ستایش دژخیم به وسیله خود دژخیم است. دومی وضع جالبتری دارد و در آن قربانیانی‌اند که دژخیم را می ستایند. فاشیسم هرگز در پی آزاد کردن همه انسانها نبوده بلکه کوشیده است تا با به اسارت درآوردن دیگران تنی چند را آزاد سازد. ولی کمونیسم، به عمیق‌ترین معنای آن، می‌خواهد برای آزاد کردن همه انسانها، همه را موقتاً به اسارت درآورد **(انسان عاصی)**

رعب و وحشت

ما با رعب و وحشت زندگی می کنیم زیرا انسان خود را کاملاً به تاریخ تسلیم کرده و نمی تواند به جنبه دیگر وجود خود توجه کند، جنبه‌ای که به اندازه جنبه تاریخی اهمیت دارد و انسان با رویت زیبایی جهان و چهره‌ها به آن پی می برد («نه قربانی نه دژخیم»، کومبا، نوامبر ۱۹۴۶).

مناظرهٔ سارتر ـ کامو

از ۱۹۴۳ به بعد سارتر و کامو دوستانی صمیمی اند و همه جا در کنار هم دیده می شوند. عامهٔ مردم که توجه چندانی به جزئیات ندارد، به نویسندهٔ «تهوع» و نویسندهٔ «بیگانه» برچسب اگزیستانسیالیست می‌زند.

در دورهٔ آزادی فرانسه، اگزیستانسیالیسم نه فقط یك فلسفهٔ رایج بلکه یك سبك زندگی و یك مکان خاص است: سن ژرمن دپره. سارتر اصول فلسفهٔ خود را در جزوه‌ای تحت عنوان «آیا اگزیستانسیالیسم نوعی فلسفهٔ اصالت انسان است؟»[18] بیان می کند. برای عامهٔ مردم اگزیستانسیالیسم در یك جمله خلاصه می‌شود: «وجود بر ماهیت مقدم است.» سارتر، اگزیستانسیالیسم را در وهلهٔ اول فلسفهٔ آزادی و مسئولیت می‌داند: ما همان چیزی هستیم که خود از خویش می‌سازیم، نه موجوداتی که سرنوشتمان از پیش تعیین شده باشد. در آن زمان، واژهٔ «تعهد» ورد زبانهاست. کامو البته از متعهد شدن ابایی ندارد ولی نمی‌خواهد یك اگزیستانسیالیست و یا حتی یك فیلسوف باشد. از ۱۹۴۷ به بعد، اختلافات سیاسی او با سارتر شدت می گیرد: کامو اردوگاههای کار اجباری استالین را محکوم می‌کند ولی سارتر با حزب کمونیست مدارا می کند.

در ۱۹۵۲، فرانسیس ژانسون[19] گزارش بسیار انتقاد آمیزی در بارهٔ انسان عاصی در نشریهٔ سارتر (**عصر جدید**) منتشر می کند.

ژانسون آخرین اثر کامو را ارتجاعی و برخی داوریهای او را خطا می شمارد. کامو بدون اعتنا به ژانسون مستقیماً به سارتر پاسخ می‌دهد. در شمارهٔ بعدی «**عصر جدید**» پاسخ محکم سارتر در کنار نامهٔ کامو انتشار می‌یابد: «خودخواهی شدید و آسیب‌پذیری شما همواره مانع از آن گردیده که دیگران حقایق عریان را به شما بازگویند... شما شاید در گذشته فقیر بوده باشید ولی اکنون دیگر فقیر نیستید. بورژوایی هستید نظیر من و ژانسون... اخلاق شما که ابتدا به اخلاقی‌گرایی تبدیل شد، امروز در ادبیات خلاصه می‌شود و فردا شاید به بی‌اخلاقی بنجامد.» از این پس سارتر و کامو هرگز همدیگر را نخواهند دید. با این وصف، چهار سال بعد، هنگامی که ارتش سرخ شورش بوداپست را درهم می شکند، سارتر به نوبهٔ خود (همراه با بسیاری از روشنفکران) با حزب کمونیست قطع رابطه می کند... ولی جنگ الجزایر مجدداً میان سارتر که طرفدار استقلال الجزایر است و کامو که هنوز به نوعی مصالحه امیدوار می باشد، اختلاف ایجاد می کند.

فردای روز تصادف کامو، سارتر در مجلهٔ **فرانس ابسرواتور** با مهربانی از دوست قدیمی خود یاد می کند: «ما با هم قهر کرده بودیم: قهر کردن اهمیتی ندارد ـ حتی اگر انسان هیچوقت همدیگر را نبینند ـ شیوهٔ دیگری است برای با هم زیستن و دور ادور مراقب هم بودن در این دنیای کوچك محدود. و این مانع از آن نمی شد که به او نیندیشم، نگاه او را روی صفحهٔ کتاب یا روزنامه‌ای که می‌خواند احساس نکنم و با خود نگویم که: «در این باره چه می گوید؟ حالا در این مورد چه نظری دارد؟»

آثار کامو تازگی خود را از دست نداده است

(مصاحبه با آندره کنت ـ اسپونویل استاد فلسفهٔ دانشگاه سوربن و نویسندهٔ رسالهٔ «نومیدی و سعادت» و یك آموزش فلسفی.»

کامو را غالبا از روی تحقیر «فیلسوف کلاسهای دبیرستان» نامیده‌اند. هجونامه‌ای هم که به قلم ژان ـ ژاك بروشیه[20] در سال ۱۹۷۰ انتشار یافت یك چنین عنوانی داشت. شما که مدتها در دبیرستانها درس داده اید آیا همین عقیده را دارید؟

آندره کنت ـ اسپونویل: کسانی که کامو را تحقیر می کنند به گرد او هم نمی‌رسند. اگر این افراد جرأت نمی کنند از سارتر انتقاد کنند به خاطر آن است که از «**هستی و نیستی**» مطلقا چیزی نمی‌فهمند و در نتیجه به تحسین آن می پردازند. ولی کامو را چون می‌فهمند تحقیر می کنند. «**اسطورهٔ سیزیف**» اثر بسیار زیبایی است که نویسنده‌اش شهامت آن را دارد که به روشنی سخن بگوید. وانگهی، اندیشهٔ مهمی که نتوان آن را به دانش آموزان دبیرستانی تفهیم کرد، به نظر من یا مبهم است یا این که بیش از حدّ پیچیده و تخصصی. حال آنکه فلسفه یك علم نیست و لزومی ندارد که از زبان علم تقلید کند.

□پس از ۱۹۶۸ خیلی از کامو انتقاد کردند. ولی امروزه ظاهراً مردم دوباره به او روی آورده‌اند. این توجه مجدد را شما چطور توجیه می کنید؟

■آ.ك. ـ ا. ـ جوانان امروز که آنان را «نسل اخلاقگرا» نامیده اند مسائل سیاسی را از دید اخلاقی مطرح می کنند، حال آنکه نسل ۱۹۶۸ اخلاق را خوار می شمرد («منع کردن ممنوع است»). کامو مسائل سیاسی را همواره از دیدگاه اخلاقی مطرح می کرد. کمك به اسپانیای جمهوریخواه، صلح‌طلبی، مقاومت، هیروشیما، جنگ الجزایر. مقالات او در روزنامهٔ **کومبا** و در دورهٔ آزادی فرانسه، چون در وهلهٔ اول، به جای ملاحظات سیاسی (نظیر اتحاد با طرفداران دوگل یا کمونیستها که سایر نویسندگان مطالب زیادی در بارهٔ آنها می نوشتند) از ملاحظات اخلاقی متأثر بود، کمتر از نوشته‌های نویسندگان هم عصر او کهنه شده است. دلیل دیگر اینکه اندیشهٔ کامو تازگی خود را از دست نداده این است که فکر او عمیق و جدّی است.

□اسطورهٔ سیزیف به مسألهٔ پوچی پرداخته است. آیا پوچی هنوز برای ما معنایی دارد؟

■آ.ك. ـ ا. ـ البته! پوچی همان سرخوردگی انسان در برابر بی‌معنایی جهان است. فاجعه در همین است (و این فاجعه را کامو ابداع نکرد، آن را در آثار هراکلیت یا نیچه نیز می‌توان یافت) و عجیب آنکه نوعی خوشبختی نیز خوشبختی یعنی قبول واقعیت بدان سان که هست. مثلا دریا که هیچ مفهومی ندارد ولی زیباست. در عوض این انسان است که معنا، یعنی اخلاق، می آفریند و اخلاق او فقط بر یك پایه استوار است: انسان یعنی تنها موجود مقدّس. این اخلاق قرن ماست.

□«**اسطورهٔ سیزیف**» و «**بیگانه**» در نظر کامو دو جلوهٔ پوچی اند و کدام یك از این دو کتاب را بیشتر می پسندید؟

■آ.ك. ـ ا. ـ این دو کتاب را باید با هم خواند هر دو آنها خوشبختی را، علی‌رغم پوچی و فاجعه، می‌ستایند. «بیگانه» به خاطر سادگی و غنای آن بی‌تردید شاهکار کاموست. مالرو فوراً به این نکته اذعان کرد. «**اسطوره سیزیف**» بی‌شك آن اندازه موفق نیست ولی کتاب بسیار خوبی است و با زندگی پیوند نزدیك دارد. «اسطورهٔ سیزیف» یك کتاب فلسفه نیست. آنچه را که کامو از آن به پوچی تعبیر می کند من نومیدی می‌نامم. دنیا آن طور که ما می‌خواهیم نیست. به قول آلن: «این زمین هیچ نویدی به انسان نداده است.» این می توانست حرف کامو باشد. کامو هم مثل آلن فیلسوف شجاعت است.

□کامو چطور از پوچی یك فلسفهٔ اخلاق استخراج کرد؟

■آ.ك. ـ ا. ـ بیرحمی جهان نباید ما را بیرحم کند برعکس، چون جهان فاقد اخلاق است، ما باید به اصول اخلاقی معتقد باشیم.

داستایفسکی می گوید: «اگر خداوند وجودنداشته باشد هر کاری مجاز است.» کامو خلاف این را می‌گوید: چون خدا وجود ندارد ما باید به اصول اخلاقی معتقد باشیم. اگر خدا وجود می‌داشت، بی‌اخلاقی یقیناً عظمت عصیان را می‌یافت. ولی الحاد کامو نوعی الحاد اخلاقی واقعاً جدید است و او آن را با بزرگواری و ظرافت خاصی بیان کرده است.

چند خاطره

کاترین سلرز: «تئاتر پناهگاه او بود.»

صبح یك روز ماه مه ۱۹۵۶ بود. تلفن زنگ زد. کامو برای اجرای نمایشنامه «**مرثیه برای یك تارك دنیا**»[21] که از فاکنر اقتباس شده بود به یك هنرپیشه احتیاج داشت و قرار گذاشت که مرا در کافه لیپ ملاقات کند. تا آن موقع کامو را ندیده بودم. با نسخه دستنویس نمایشنامه به آنجا آمد و گفت: «اگر نقش تمپل دریك را می پسندید می توانید آن را بازی کنید.»

سپس در ۱۹۵۶، در نمایشنامه «جن زدگان» که از داستایفسکی اقتباس شده بود، نقش ماریا را به من واگذار کرد. برای او کارگردانی با انتخاب هنرپیشگان آغاز می‌شد. کامو همه هنرپیشه‌ها را می‌شناخت و تقریبا هر شب به تماشاخانه می‌رفت. معیارهای او شاعرانه بودند و واقعگرایی را مسخره می کرد: تمپل دریك، به توصیف فاکنر، یك زن امریکایی بلند قد و مو طلایی است حال آن که من کوتاه قد و سبزه‌ام.

هنگام تمرین نمایش هر روز ده تا دوازده ساعت

متوالی در محیطی بسیار پرمشغله و در عین حال بسیار آرام کار می‌کردیم. هنرپیشه‌ها آن دوستی را که روشنفکران از کامو دریغ می‌کردند به او ارزانی می‌داشتند. تئاتر برای کامو محل صداقت و حقیقت بود. به تعبیر خود او تئاتر صومعه یا خانه و مزرعه مشترکش بود. ولی در اثنای تمرینات باز فرصتی می‌یافت تا در دفاع از شورش مردم مجارستان اعلامیه‌ای بنویسد. بعداً با همکاری آرتورکوستلر **اندیشه‌هایی درباره گیوتین** را نوشت(...)

کامو حرکات نمایشی هیجان‌انگیز تئاتر بولوار و همچنین واقعگرایی کاذب مُلهم از سینما را مردود می‌شمرد. آنچه دوست می‌داشت آمیزه‌ای از شعر، حقیقت، سادگی و اغراق بود. خصوصاً جسم و حرکت در نظر او اولویت داشتند. غالباً می‌گفت: «تئاتر داستان شگفتی است که پیکرها آن را بازگو می‌کنند». و این در واقع جنبه آفریقایی شخصیت کامو بود! وقتی نمایشی را تمرین می‌کردیم کامو، در صورت لزوم، برای یاد دادن نحوه بیان یک جمله و یا انجام یک حرکت به روی صحنه می‌پرید. یک روز ویلار نقش دن‌ژوان را بازی می‌کرد. کامو به اطاق او رفت. کفشهای عاریتی ویلار اندازه پایش نبود. کامو گفت: «این طوری نمی‌توانی بازی کنی. دن ژوان یک رقصنده است!»

قرار بود در سال ۱۹۶۱ خود کامو تئاتر باز کند. برنامه آن آماده بود: آثار نمایشنامه‌نویسان یونان باستان، تئاتر دوره الیزابت و آثاری از نمایشنامه‌نویسان معاصر. کامو می‌گفت: «مرثیه دیپلم من در تئاتر بود. شکسپیر دکترای من خواهد بود.» نمایش کالیگولا را از سر گرفت. کامو جویای تحول بود ولی خیلی زود از دست رفت.

شارلو (دوست ناشر): «دریا را دوست داشتیم...»

شارلو رفیق کامو در دبیرستان الجزیره بود. نخستین نوشته کامو تحت عنوان «شورش در آستوریاس» در ۱۹۳۶ توسط شارلو به چاپ رسید. ادموند شارلو، کتابفروش و ناشر، درباره دوست خود سخن می‌گوید.

در دبیرستان الجزیره، وقتی کلاس اول بودم کامو سال آخر را می‌گذراند. ژان گرنیه معلم فلسفه هر دو ما بود. گرنیه بود که مرا به فکر باز کردن کتابفروشی و تاسیس یک شرکت انتشاراتی انداخت. **شورش در آستوریاس** اولین کتابی بود که از کامو در ۱۹۳۶ منتشر کردم. شهردار الجزیره اجرای نمایشنامه را ممنوع کرده بود. یک سال بعد از آن «پشت و رو» را در ۳۵۰ نسخه منتشر کردم. قیمت هر جلد آن ۲۰ فرانک بود. بعد در سال ۱۹۳۸، کامو نسخه دستنویس **عیش** را در اختیارم گذاشت. این کتاب مدتها نایاب بود تا اینکه سرانجام گالیمار آن را در اواخر دهه ۱۹۵۰ تجدید چاپ کرد.

کامو جوان زیبایی بود، خطوط چهره‌اش منظم، نه چندان قد بلند، لاغر و دارای نوعی تشخص ذاتی. در ۲۳ سالگی مظهر دلربایی بود. تمام زنها شیفته‌اش بودند! خیلی با سواد و تشنه آثار نو بود: همینگوی، فاکنر، دس‌پاسوس، کافکا... کامو در هر مورد عقیده مشخصی داشت: درباره ادبیات، جامعه و احساسات.

کتابفروشی من که برای بزرگداشت ژیونو اسم آن را «ثروتهای راستین» گذاشته بودیم، پاتوق حقیقی کامو بود. ملاقاتهایش همانجا صورت می‌گرفت. روی پله‌های بالاخانه می‌نشست و دستنوشتها را می‌خواند. چنین بود که در الجزیره، در عرض شش سال، صدها یادداشت درباره مطالعات خود تنظیم کرد. در انتقاد بیرحم بود! به نشر کتاب علاقه داشت و در سن ۱۹ سالگی مسئولیت انتشار **مدیترانه جوان**، نشریه خانه فرهنگ الجزیره، را به عهده داشت.

آن کتابفروشی محل تجمع گروهی از افراد بی خیال و بی پول بود: گابریل اودیزیو، کلوددو فرمنویل، ژان گرنیه، رنه‌ژان کلو... با انتشار نشریه ریواژ قصد داشتیم فرهنگ منطقه مدیترانه را در فرانسه بشناسانیم. کامو روزنامه را به یک وسیله بیان پر احساس، با روح و سرکش تبدیل کرد، وسیله‌ای که «اگر نه خورشید لااقل جلوه‌های رنگارنگ عشق به زندگی را برمی‌انگیخت.» از این نشریه فقط دو شماره منتشر شد و بعداً حکومت ویشی آن را توقیف کرد. بعدها عده‌ای از مکتبی به نام «مکتب الجزیره» سخن گفتند. این عنوان هم به اندازه عنوان «پاسیاهان»[۲۲] بی معنی بود. ما فقط به نور و خورشید و دریا و زنها عشق می‌ورزیدیم، همین... [گفتگو از کاترین آرگان]

۱ـ Anne Bruns Wie

۲ـ نام مجموعه معروفی از کتابهای جیبی که توسط انتشارات گالیمار به چاپ می‌رسد.

۳ـ اثر فلسفی معروف ژان پل سارتر.

۴ـ L Homme revolte اثری فلسفی به قلم آلبرکامو.

۵ـ Andre Comte - Sponville

۶ـ Revolte dans les Asturies

۷ـ Pascal Pia

۸ـ Paris Soir

۹ـ Combat (نبرد) یکی از روزنامه‌های وابسته به نهضت مقاومت فرانسه در دوره جنگ جهانی دوم.

۱۰ـ Drieu La Rochelle

۱۱ـ یکی از نشریات ادبی معروف فرانسه

۱۲ـ Jean Paulhan

۱۳ـ Larivey

۱۴ـ Calderon

۱۵ـ منظور کسانی است که معتقد بودند که الجزایر باید همواره جزئی از فرانسه باشد.

۱۶ـ Le premier homme

۱۷ـ Petit - Villeblevin

۱۸ـ L Existentialisme est-il un humanisme?

۱۹ـ Francis Jeanson

۲۰ـ Jean - Jacques Brochier

۲۱ـ Requiem pour une nonne

۲۲ـ عنوانی که فرانسویها به عربهای الجزایری اطلاق می‌کردند.



● گفتگویی با صفر سلیمان، استاد دانشگاه در تاجیکستان

هرپاره‌سنگ ایران، جهان معنی‌هاست

آنچه که در پی می‌آید، مصاحبه‌ای است با دکتر «صفر سلیمان» استاد دانشگاه تاجیکستان که به همت دست‌اندرکاران روزنامهٔ «حقیقت ازبکستان» ـ نشریه فارسی‌زبان تاجیکهای جمهوری ازبکستان ـ صورت گرفته است. از آقای محسن شجاعی که متن این مصاحبه را (همراه با معنای کلمات مهجور یا نامأنوس آن) در اختیار مجله ادبستان گذاشته‌اند، تشکر می کنیم

صفر سلیمان، زاده و دست پروردهٔ «سوخ»[۱] باستانی است. بعد ختم مکتب نایرهٔ [دورهٔ متوسطه] دیههٔ [روستای] شرق‌آباد سوخ در آموزشگاه آموزگاری شهر کان بادام و بعداً فاکولتهٔ [دانشکدهٔ] کتابداری دانشگاه آموزگاری دوشنبه تحصیل علم نموده است. دانش و جستجوهایش را به نظر گرفته، [در نظر گرفتند] خود همان سال (۱۹۷۵) [او را به عنوان] معلّم کافدرهٔ [بخش] کتابخانه‌شناسی تعیین کردند. سالهای ۱۹۸۰ تا ۱۹۸۳ آسپیرانت [دانشجوی فوق لیسانس] دانشگاه فرهنگ مسکو بود و در موضوع «سازماندهی کتابخانه‌ها در ناحیه‌های کوهستان» رسالهٔ نامزدی حمایه کرده [از رسالهٔ فوق لیسانس خود دفاع کرده]، به دوشنبه برگشت و به حیث [به عنوان] استاد بخش کتابخانه‌شناسی دانشگاه فرهنگ و هنر تاجیکستان به نام م. تورسون‌زاده فعالیت علمی و تدریسی‌اش را آغاز نمود. سالهای ۱۹۸۷ تا ۱۹۸۹ داکترانت [دانشجوی دکترای] دانشگاههای فرهنگ مسکو و لنینگراد بود. صفر سلیمان از سال ۱۹۸۹ به حیث مدیر بخش کتابخانه شناسی، داتسِنت [دانشیار] دانشگاه فرهنگ و هنر تاجیکستان به نام م. تورسون زاده ادای وظیفه می‌نماید. مؤلّفِ بیشتر از صد مقالهٔ علمی است و کتابهای «کتابخانه‌ها در ممالک رو به انکشاف [توسعه] شرق»، «کتابخانه‌های افغانستان»، «کتابهای مبارزه»، [را نوشته و] حالا در موضوع «کتابخانه‌ها و احیای تمدّن مردمان ایرانی» کار علمی پیش می برد.

در عرفهٔ ورود [در آغاز] سال جاری محقّق جوان از سفر جمهوریت اسلامی ایران برگشت. در این روزها نیز او دوباره عازم ایران است. خبرنگار روزنامه، مطلوبه شاه علی‌یوا با این عالم پژوهشگر فرزند تاجیکان ازبکستان واخورده [دیدار کرده]، راجع به این سفرها با چند سئوال مراجعت کرد [چند پرسش با او در میان گذاشت] و به [برای] او راه سبز و خرّم آرزو نمود.

□□□

□ محترم صفر سلیمان، مسافرت نخستین شما به ایران عزیز چطور صورت گرفت و حالا دفعهٔ دویّم که عازم آن کشور آرزوها هستید. [مسافرت شما] به دعوت کدام مؤسسه و یا شخص اساس می‌یابد؟

■ **سفر ما به ایرانِ بزرگ، سفر صاف [صرفاً] فرهنگی بود. ما با دعوت کتابخانهٔ ملّی ایران و کوشش و محبت رئیس آن دکتر محمد رجبی به آنجا رفتیم و طی بیشتر از یکماه از مرکزهای علمی و فرهنگی آن کشور دیدن کردیم. حالا در اساس [برمبنای] قرارداد بین دانشگاه فرهنگ و هنر تاجیکستان به نام میرزا تورسون زاده بهٔ [با] کتابخانهٔ ملّی ایران مرا برای کارآموزی به مدت شش ماه دعوت کردند که از ریاست رئیس‌جمهور ایران و دوستم آقای رجبی یک جهان سپاسگزارم. زیرا دیدن هرسنگ ایران آرزویم است. لهذا [چرا که] هرپاره سنگ آن تاریخ دارد، گذشته دارد، مثل کتابهایش زیباست و جهان معنی‌هاست، صفحه‌های جاویدان ماضی و حالای ایران زمین‌اند.**

□ بهار سال گذشته چون به سمپوزیوم جهانیِ ۱۲۰۰ سالگی اساسگزار [بنیانگزار] موسیقی سنتی فارس و تاجیک ـ باربد ـ دعوت بودم شاهد آن شدم که دکتر محمّد رجبی به قرارداد فرهنگی به حیث فرستادهٔ حکومت جمهوریت اسلامی ایران امضا گذاشت. تا امروز که عنقریب یک و نیم سال سپری شده است، در اساسِ قرارداد دانشگاه شما وکتابخانهٔ ملّی ایران مشخصاً (البته بجز این دعوتها) چه کارهایی به سامان رسیده‌اند؟

■ **طوری که خودتان اطلاع دارید، بعد دو ماه جشن بزرگداشت باربد، روزهای ۲۰ تا ۲۴ ایون ماه [ماه ژوئن] سال ۱۹۹۰ کنفراس بین المللی «کتاب و احیای تمدّن شرق: دیروز و امروز» را دایر کردیم. گروه برادران ایرانی با سروری [به سرپرستی] دکتر محمد رجبی به دوشنبه تشریف آورده، فعالترین و با نفوذترین اشتراک‌چیان [شرکت کنندگان] کنفرانس بودند. همّت و سخاوت آنها را ببینید که گرانترین ارمغانی را با خود آورده بودند: ۵۰۰ نامگوی [عنوان] کتاب ایرانی و از هریک نامگوی ۲ تا ۳ دانه‌گی [نسخه]. نمایش هنر نقاشان جوان، سازمان [برپایی] فروش بهترین کتاب و نشریه‌های ایران در دوشنبه، نمایش فیلمهای واقعاً دیدنی ایرانی، آمد و رفتها همه از جملهٔ آن تدبیرهایی بودند و هستند که طبق قرارداد فرهنگی به عمل آمد و منبعد هم صورت خواهد گرفت. بگیریم [درنظر بگیریم] آن مسافرت را که من هم در هیأتش بودم. شخص تصادفی [شخصی که تصادفاً] که فرهنگ ایران را، تمدن مشترک ما را قدر نکند [قدر نداند] و به جان نپرورد، بین ما وجود نداشت. همه اهل قلم، سخن، علم و در نهایت کار، [اهل] کتاب. رئیس بنیاد زبان فارسی تاجیکی استاد لایق (سرور هیأت)، معاون رئیس پژوهشگاه خاورشناسی آکادمی علوم تاجیکستان ملا احمد میرزا، معاون رئیس پژوهشگاه دستخطها [نسخ خطی] و میراث ادبی جوره بیک نذری، رئیس کتابخانهٔ دولتی تاجیکستان به نام فردوسی صاحب نظر غایب نظراف، مدیر شعبهٔ دستخطهای کتابخانهٔ فردوسی عبدالله جان یونس اف و سه نفر از دانشگاه ما ـ رئیس دانشگاه رجب محمد امیراف، معاون رئیس عاید به علم [معاون امور علمی] عبدالرحیم رحیم اف و بنده کوشیدیم تا حتی‌الامکان از تماه ایران عزیز دیدن کنیم و جهان جهان بیاموزیم، تا بتوانیم به مردم تاجیک چیزی برسانیم.**

□ بعد کنفرانس بین المللی کتاب که به حیث عضو کمیتهٔ تدارکات خیلی فعالیت نشان دادید و سفر کشور آرزوها چه چیزی در مسلکتان ـ رشتهٔ کتابداری و کتابخانه شناسی دریافت نمودید؟

■ **راجع به اهمیت کتاب چیزی نمی گویم، عیان را حاجت به بیان نیست. من که با [به] تحقیق [در] کتابخانه‌های مردمان ایرانی مشغول هستم، بیشتر از بیشتر دریافتم که احیا نمودن عنعنه‌های [رسوم] هم سنتی و هم مردمی کتابداری یکی از مسائل مهم و تأخیرناپذیر فرهنگ جمعهٔ ماست. و متحد گرداندن نیروهای علمی در این رشته اهمیت بزرگ دارد. اصلاً که با درک عمیق این مسأله‌ها چنین کنفرانس را اولین بار در تاریخ صنعت کتابداری دایر کردیم. ببینید که آن بیهوده چنین نام نداشت: «کتاب و احیای تمدن شرق: دیروز و امروز». اگرچه نام آن از روسی به فارسی تاجیکی تا اندازه‌ای ناقص ترجمه شد و همین طور به رسمیت درآمد، اطمینان دارم که تنها ناصش بازگوی بسیار مسأله‌هاست.**

تا [پیش از] سفر ایران سال ۱۹۸۷ به مدت دو ماه دانشگاه فرهنگ مسکو مرا به کابل فرستاد. مقصد [هدف] اساسی من به حیث داکترانت آموختن وضع کتابخانه‌ها در شرایط آنوقتهٔ افغانستان و اشتراک [مشارکت] در سازماندهی سمینار کتابداران و کتابخانه‌های افغانستان بود. بعد بازگشت هم به آن [عقیده] که اروپائیها، از جمله روسها در رشتهٔ کتابداری و عموماً در افکار کتابخانه شناسی نسبت به ما شرقیان خودشان را پیشرفته می‌حسابند [به شمار می‌آورند]، باور می کردم. ولی ایران، مثل دیگر ساحات [زمینه‌ها]

*** دیدن هرسنگ ایران آرزویم است، لهذا هرپاره سنگ آن تاریخ دارد، گذشته دارد، مثل کتابهایش زیباست و جهان معنی‌هاست.**



در رشتهٔ طبع کتاب و کتابداری و افکار کتابخانه شناسی هم آنقدر پیشرفت دارد، که طی یک ماه تنها به طور عموم معرّفی گردیدم. [به طور کلی آشنا شدم]...

حینی که [هنگامیکه] راجع به تاریخ کتابداری و کتابخانه شناسی آثار باستان را مطالعه می کردم، از تصویر کتابخانه های قدیم گذشتگانمان، به طور مثال «صوان الحکمة» سامانیان بزرگ، که آنجا شیخ الرّئیس خودرا در دنیای عقل و خرد احساس می‌نمود به وجد آمده، سر [در بارهٔ] گذشته و امروزهٔ کتابداری و کتابخانه هایمان می اندیشیدم و خون جگر می خوردم. ولی ایران مرا از نو ساخت. من با چشمان خود دیدم که سنت کتابداری و کتابخانه شناسی (پیش از همه نشر و طبع کتاب) درایران نه تنها از بین نرفته است، بلکه به زینهٔ [مرحلهٔ] عالی تکامل رسیده است. مقصد عالی‌ام این است که چنین کتابخانه های بینظیر نصیب مردم تاجیک نیز گردد و همچون متخصص همیشه در این رشته کار و کوشش خواهم کرد.

□ ببخشید، مشخصاً بگویید که چه نوگانیی [نوآوری] بعد این سالها و این سفر در عمل تطبیق شد؟ مثلا آیا به کار علمی و تدریسی بخش شما، که مدیرش هستید و عموما دانشگاه، تغییراتی وارد گردید؟

■ در تمام نشریه‌های علمی و حتی تعلیمی اساسا تاریخ کتابخانه‌های روسها مورد آموزش قرار می گرفتند. دانشجویان ما راجع به کتابخانه‌های ایوان مخوف ، و دیرهای نصرانی معلومات مفصّل می گرفتند و ساعتی هم امکانیّت آموختن کتابخانه‌های تاجیک و عموماً ایرانی نژادان را نداشتند. حال آنکه بزرگترین کتابخانه های ما هنوز در قرنهای میانه نظام و نقشهٔ معین کاری داشتند و تصنیف و فهرست سازی کتابخانه های اجدادمان تا حال معمای [حل ناشدهٔ] علمی است. حالا ساعت تدریس تاریخ کتابخانه‌های شوروی را کم کرده، به آموزش تاریخ کتابخانه‌های تاجیک ساعتها تخصیص دادیم. بدون این [جدا از این] به دانشجویان کورسهای (درسهای) مخصوص تعلیم کتابخانه‌های مردمان شرق، کتابخانه‌ها در احیای تمدن مردمان ایرانی، بیبلوگرافی کتانی [تهیهٔ کتابشناسی] دستخطهای فارس و تاجیک تدریس می نمائیم. هرسهٔ این کورس تعلیمی را [این هرسه دورهٔ آموزشی را] دانشجویان ما یک سیمستر [نیمسال] ۳۴ ساعتی آموخته، در آخر، سنجش می سپارند [امتحان می دهند]. خوشی آور است که موضوع کار دیپلمی و کورسی [پایان نامه و مقالهٔ پایان نیمسال] برخی از دانشجویان تحقیق [در] کتابخانه های تاجیکان و عموماً ایرانیان می‌باشد.

خلاصه درتدریس و تعلیم و تحقیق بخش کتابخانه‌شناسی دانشگاه ما به اصلیت، به سنتهای کتابداری و کتابخانه شناسی، به شرق روی آورده است.

□ امروز علت از کتاب دورشدن مردم تاجیک را شاید بتوان در دور شدن از ارزشهای سنتی جستجو کرد...

■ حتما. امروز می گوییم که مردم تاجیک کم کتاب می‌خواند. ریشهٔ «کتاب بیزاری» دراین است که گنجینهٔ بی‌نظیر ما ـ هزاران کتابهای مقدس در آتش درگرفتند و طی هفتاد سال در این رشته کتاب و کتابداری و کتابخانه شناسی بیگانگان تحصیلی تدریس می گردید. تیشه برریشهٔ سنتهای والای کتاب و کتابداری تاجیکان زده شد. کاسته شدن اخلاق جامعه، بی معرفتی، بی فرهنگی نسل امروز از این کُلفتها [عاملها] منشاء می گیرد. تا دمی که مردم ما مثل بابا و آباهایمان و مثل برادران بزرگ ایرانیمان کتابخوان و کتابدوست و کتابدار نمی شوند، راجع به فرهنگ و معرفت حرف زدن صدای پوچ و هرزه است و بس.

□ لابد از سفر کنونی ایران امید بیشتری دارید.

■ بی‌شک. اولا مدت کارآموزیم شش ماه است که لطف و محبت دوستان ایرانی، سخاوت و کرامت آنها را ظاهر می کنند. (تمام مصرف [مخارج] من به ذمّهٔ [به عهدهٔ] کتابخانهٔ ملی ایران است). آموختن تجربهٔ بی [نهایت غنی کتابداری و کتابخانه های ایران حتمی و ضرور است. آن [این تجربه] با استفادهٔ [از] عالیترین تخنیکهٔ [فنون] جهان آمیخته است. آموختن تجربهٔ تدریس علمهای کتابداری و کتابخانه شناسی در دانشگاههای ایران مقصد اساسی‌ام است.

می خواهم کار تعلیمی و تدریسی استادان ایرانی را در این رشته عمیقاً بیاموزم، تا به حیث یک استاد کتابخانه‌شناس تاجیک به دانشجویان تاجیک در سویهٔ بلند [سطح والای] جهانی تدریس کرده بتوانم [بتوانم تدریس کنم]. چون تکرارش جایز است می گویم که سبب کتابخانهٔ ملی نداشتن ما در آن است که از تجربهٔ کتابخانه‌های ملی جهان کلا صرف نظر کرده‌ایم.

□ چه گفتنی نسبت [به] تاجیکان ازبکستان دارید؟

■ می خواهم که همه‌شان، رئیس و دهقان، دکتر و چوپان مثل اجدادمان کتابخوان و کتابدوست باشند و یا اقلا کتاب را قدر کنند، آن را در جای بلند خانه، در طاقچه‌ها حفظ نمایند.

تهران، تبریز، قم و غیرها همه شهرهای تازه و آزاده، چشم مردمانشان سیر، همه کتابخوان و کتابدوست، با فرهنگ و خوش لهجه و خوش برخوردند. دانشمندان را خیلی خوب قدر می کنند، گرامی می دارند. احترامشان نسبت به اهل علم و ادیبان از حد زیاد بلند است. ایرانیان در طبع و نشر کتاب بینظیرند. صفت بلند و آرایش عروسوار کتابها را دیده کس به وجد می آید [انسان می بیند و به وجد می آید]. کتابخانه‌ها پر مردم، کس [انسان] از تعداد کتابخوانان، که نظم و نزاکت را مراعات کرده، غرق کتابخوانی‌اند به حیرت می آید. با هر تار مویم می خواهم که مردم تاجیک را در کدام گوشهٔ دنیا که زندگی نکنند [در هر گوشهٔ دنیا که زندگی می کنند]، محض [فقط] اینطور ببینم.

۱ـ از نواحی فرغانه در جمهوری ازبکستان

● همراه با استون در سرزمین آرزوهایش

اولیور استون،
افشاگر ماهیت پلید هیات حاکمه آمریکا

● گردآوری و ترجمه: وصال روحانی



و در میان آن ساعات غریب،
به تنهایی به حرکت آرام خود ادامه می‌دهیم.
تن‌ها درهم ریخته و خاطره‌ها درهم آغشته‌اند.
چنین است که از روشنی روز می‌گریزیم.
و به شبی عجیب که در آن افکارمان سنگی می‌شود، پناه می‌بریم.

این گوشه‌ای از ترانه‌ی «مسافران توفان»، نوشته‌ی گروه موزیك تحول گرا اما بیمار مسلك «دورز» The Doors است که در اواسط دهه ۱۹۶۰ عرضه شد و از همان هنگام، تمام بافت وجودی اولیوراستون محصل ناآرام کالج آن زمان، هنرپیشه درجه دهم دهه ۱۹۷۰ اما سینماگر برجسته و کارگردان استثنایی دو دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ را در خود گرفت و او را به یکی از تعقیب کنندگان ناب افکار نو اما بیمارگونه‌ی اعصار جدید بدل کرد.

فیلمی در حال پخش شدن از پروژکتور است و چندان خوب پیش نمی‌رود و اثر مناسبی روی بیننده‌ها نمی‌گذارد. فیلم، خشك است و سازنده‌اش، خود را مهمتر از آنچه هست پنداشته و تلاش او در این راه با عکس‌العمل آشکارا تند حاضران و تماشاگران مواجه شده است. ناله‌هایی شکوه آمیز از دهان حاضران بیرون می‌آید. ناله‌هایی چون: ... این فیلم متظاهرانه است، این یك بمباران تبلیغاتی و روشن فکر نمایانه است... وقتی چراغهای سالن را به نشانه‌ی پایان نمایش فیلم روشن می‌کنند، سازنده‌ی این اثر با خشم از جا برمی‌خیزد، تفی بر زمین می‌اندازد و سالن را ترك می‌گوید.

یکی از بخش‌ها

ما در یکی از بخش‌های دانشکده فیلمسازی دانشگاه «یو.سی.ال.ا» آمریکا به سر می‌بریم و سال ۱۹۶۴ را پیش رو داریم. فیلمساز مورد بحث، همانا جیم موریسون است که فقط دو سال بعد از آن، بدل به طراح و موزیسین و آوازه خوان اصلی گروه موزیك «دورز» می‌شود. و در «دورز» است که او به القابی همانند «سلطان موزیك روز»، «پادشاه سمی» و «نابغه‌ی نابود کننده‌ی خویشتن» نایل می‌شود. دقیقاً چنین سکانسی که نشان دهنده‌ی وضع نمایش فیلم امتحانی جیم موریسون است در بخش آغازین فیلم «دورز»، ساخته‌ی درخشان اولیور استون (عرضه شده در آمریکا، طی ماه مارس ۱۹۹۱ و عرضه شده در اروپا در ژوئیه همین سال) ابراز وجود می‌کند و فایده‌ی آن این است که گرایش‌ها و اهداف هنری موریسون و احساساتی را که می‌توانست همه چیز باشد الا «متظاهرانه»، آشکار می‌سازد. اما ظریف بینان برداشتی دیگر از این سکانس دارند. بنظر آنها، استون از برداشتن و نمایش این صحنه، منظوری جانبی را دنبال می‌کند، چرا که طی یك دهه اخیر، عباراتی همچون تظاهرآمیز و بمباران تبلیغاتی، اتهاماتی است که به کارهای سینمایی خود استون نیز وارد شده است. و شاید به همین خاطر است که در این سکانس کوتاه، استون برای تکمیل کردن این شوخی تلخ، خود نقش معلم فیلم موریسون را ایفا می‌کند و او را در قالب پروفسوری می‌یابیم که ریشی بزمانند دارد و استادی مسلم در عالم فیلم و سینما است.

نه از سر بدجنسی!

شاید استون، اتهامات وارده به خود را با گرمی شوخی‌هایی نه از سر بدجنسی پذیرفته است، اما در هر حال این اطمینان وجود دارد که او هیچگاه از انتقادات صورت گرفته در مورد کارش به خشم نیامده است و کینه‌ای به دل نگرفته است. فیلم «دورز» که مانند بعضی کارهای قبلی استون، اثری انقلابی و به شدت پرخاشگر و تاثیرگذار است، در همه بخش‌ها و نمادهای خود، فیلمی کاملاً متعلق به او و نشان دهنده‌ی گرایش‌ها و طرز فکر خاص ـ و احتمالاً بیمارگونه‌ی ـ او است. «دورز» را می‌شود مانند آثار قبلی استون کاری بزرگ، شجاعانه و مبتنی بر حماقت و دیوانگی مردمان بسیار با استعداد، اما غیر عادی عالم هنر دانست. در عین حال، «دورز» فیلمی است که وسعت پروژه‌ی خود را با بخش‌هایی شیرین و پرتلاطم از زندگی کاراکترهای خود درهم آمیخته است و در بعضی سکانس‌ها، به سوژه‌ای آزار دهنده و ناراحت کننده‌ی قلوب تماشاگران بدل می‌شود و در همه حال آماده است تا از سرحد توقعات و انتظارات تماشاگران فراتر رود. در «دورز»، همواره این آمادگی حس می‌شود که استعدادهای غریب اعضای این گروه موزیك، اشتیاقی بیمارگونه به خلق آثار غیرمتعارف جلوه داده شود و همیشه احساسات آنها، بدرستی توسط تماشاگران محك زده نمی‌شود. تمامی این احساسات و برداشتها است که موجب می‌شود اولیوراستون در ایام ناآرام کنونی سیاست و اجتماع و هنر، فردی چنین غیرعادی و ارزشمند و معرفی کننده‌ی افرادی غیرمتعارف همچون خود جلوه کند. این روزها در سینمای آمریکا، حتی موفق‌ترین بخش تجاری آن، بدان حد احساسات و تمایلات مبتنی بر عواطف، کم شده است که نوع خاص کار استون استثناء محسوب

شده و بر ارزش او دوچندان می‌افزاید. و در این حال و هوا است که کار آزادانه‌ی استون و چرخش‌های بیشمار او و حتی خشونت طلبی مفرط وی، نقشی حیاتی در تقویت سینمای بنیادین و دوستدار ارزش در غرب می‌یابد. شاید این یك اقدام صحیح باشد که منتقدان به تماشای آثار استون بنشینند و در پایان، اعلامیه‌های غلوآمیز و یا بعضی کمبودهای هنری آنرا برروی کاغذ آورند. اما دست کم این حسن وجود دارد که بیننده‌ها پس از تماشای «سالوادور»، «پلاتون» (جوخه)، «وال استریت»، «دورز» و یا «جان.اف.کی» آخرین ساخته‌ی او (عرضه شده در دسامبر ۱۹۹۱)، احساس می‌کنند صاحب تجربیات و بینش تازه‌ای شده‌اند.

نیمی فرشته

کاراکتر جیم موریسون در فیلم «دورز» (با بازی جالب وال کیلمر) نیمی فرشته و نیمی دیگر علیل فکری است. این یك کاراکتر ویژه است که اولیوراستون از همان ابتدای آمدنش به هالیوود، راجع به آن صحبت می‌کرده و طالب ساختن فیلمی از روی آن بوده است. و مشخصه جیم موریسون این است که مانند خود استون فردی بحران‌زده، صاحب توفان‌های فکری، طرفدار تنش و تجربه کننده‌ی بسیاری از خشونت‌ها و برخوردها بوده است. استون همانند موریسون، یك زندگی توام با سرسختی و دشواری مفرط را گذرانده است و مانند او می‌توانسته است بسیار زود به پایان خط برسد. تمام واکنش‌های تند موریسون در رفتار استون آشکار است و همه دلبستگی که موریسون به یك زندگی مبتنی بر برخورد و بیان حقایق داشت، در وجود استون نیز یافت می‌شود. بهرروی، استون همواره در سناریوهایی غرق بوده است که نمایشگر کاراکتر تند و بیمارگونه‌ی خود اوست و این فیلمنامه‌های غیرعادی را یا خود به تنهایی نوشته و یا با مشارکت با دیگری، آنها را به رشته تحریر در آورده است. شاید اولیوراستون همان کاراکتر کوچك اندام و زهرآگینی باشد که در فیلمنامه‌ی «میدنایت اکسپرس» (محصول ۱۹۷۸) می‌کوشد از زندانی مخوف، جان سالم بدر ببرد. و شاید استون همان پلیس بسیار غمگین و ناراحت، اما ماهر و سریعی باشد که تمام محله‌ی چینی‌ها را در فیلم «سال اژدها» (ساخته‌ی مایکل سیمینو و محصول ۱۹۸۵) در می‌نوردد. استون به آدم دائم‌الخمری که در فیلم «۸ میلیون راه برای مردن» مداوما ابراز وجودی بیمارگونه دارد نیز شبیه است و حتی می‌توان شباهت‌هایی بین او و کاراکتر گانگستر تازه به دوران رسیده‌ای که در «صورت زخمی» (محصول ۱۹۸۳ و به کارگردانی برایان دی‌پالما) تلاش دارد یك امپراتوری مبتنی بر قاچاق و فروش موادمخدر در میامی آمریکا احداث کند، پیدا کرد. اینها فیلم‌هایی بودند که در حد فاصل سالهای ۱۹۷۸ تا ۱۹۸۳ ساخته و عرضه شدند و فیلمنامه‌هایشان را استون یا شخصا و یا با دستیاری نویسنده‌ای دیگر بر روی کاغذ آورد.

همخوانی

اما حتی عالم کارگردانی او نیز با این اوصاف و شرح گرایش‌های بیمارگونه‌ای که آوردیم، همخوانی و موانستی نزدیك دارد. اولین تجربه‌ی او در مقام کارگردانی که همانا فیلم تند و تکان دهنده‌ی «دست» (محصول سال ۱۹۸۱) باشد، کاراکتر اول خود را که یك کاریکاتوریست مجنون و قاتل است، در شرایطی به بیننده‌ها معرفی می‌کند که ۱۱ سال پس از عرضه‌ی فیلم به نظر می‌آید این کاراکتر نیز تا حد زیادی مبلغ حس انتقامجویی و خشونت طلبی کارگردان آن باشد. مایکل کین هنرپیشه پرسابقه بریتانیایی، در فیلم، نقش کاریکاتوریستی را بازی می‌کند که سالها با موفقیت تجاری کامل برای نشریات مطرح زمان، طرحها و نقاشی‌هایی را بصورت سلسله‌وار و پاورقی کشیده و عرضه داشته است. طی حادثه‌ای که در پی دعوای او و همسرش (با بازی آندریامارکوویچی) در یك بزرگراه روی می‌دهد و طی یك سانحه‌ی تصادف اتومبیل، دست راست او، که بیرون از پنجره‌ی اتومبیل مانده است بکلی قطع می‌شود و در صحنه‌های بعدی، همین دست عامل کشتار مردمانی می‌شود که کاراکتر مایکل کین به هر نحو آنها را مخل آسایش خود می‌انگارد! این خود کاریکاتوریست میانسال است که از بی‌وفایی و سردی همسرش، به جان آمده و پس از قطع دستش، بحران فکری خود را با کشتن فروشنده‌ی زن یك مغازه، گدایی نشسته بر گوشه‌ی خیابان و افراد دیگر جوابگو می‌شود، اما در نماهای مربوط به این کشتارها، استون دست قطع شده‌ی این کاراکتر را به تنهایی مسبب این قتل‌ها نشان می‌دهد! این احساسات تند که در فیلم «دست» می‌بینیم، تماما تشکیل دهنده‌ی شخصیت عجیب و بسیار خشونت طلب اولیور استون است. او از سرزمین بحران زده در فکر خود می‌آید و حتی در آرام‌ترین لحظات فیلم‌هایش، بحرانی در زیر جلد صحنه‌ها آرمیده است. خشونتی که در لحظه‌لحظه‌ی حیات فیلم‌های او ـ و حتی در دقیقه دقیقه‌ی زندگی خود او ـ حس می‌شود، از نوادر سینمای زمان است.

غم سنگین درونی

شاید در فیلم «دست»، استون در ظاهر بدنبال افشاکردن غم سنگین درونی کاراکتر مایکل کین باشد. در هر حال، این غمنامه و خشم درونی چیزی است که در تك‌تك فیلم‌های بعدی استون نمادی بزرگ دارد و هریك از این موارد خشم، به کشتارهایی در «سالوادور» و «پلاتون» (هر دو محصول ۱۹۸۶)، «متولدچهارم ژوئیه» (محصول نوامبر ۱۹۸۹)، «دورز» و «جان اف.کی» ختم می‌شود که فقط روح آدمیان تحت آزار مفرط، می‌تواند پرورنده و خالق آنها باشد. شخصیتی نیم فرشته ـ نیم علیل، فقط در سیمای وال کیلمر ایفا کننده‌ی نقش جیم موریسون در «دورز» جلوه نمی‌کند و نمونه‌ی روشن دیگری از چنین موجودی را می‌توان در هیئت کاراکتر مخصوصی که جیمزوودز در فیلم «سالوادور» (محصول ماه مه ۱۹۸۶) بازی می‌کند، پیدا کرد. کل فیلم السالوادور بر روی سلسله اعصاب مخبرالعقول روزنامه نگاری که جیمزوودز در قالب آن ظاهر می‌شود، حرکت می‌کند. اصولا کاراکتر ویژه‌ی جیمزوودز که پیش از آن در «روزی روزگاری در آمریکا» (محصول ۱۹۸۴ و ساخته‌ی سرجیولئونه) نیز جلوه‌ای تابناك داشت، با آن عکس‌العمل‌های مسلسل گونه و عصبی، مناسبتی تام و تمام با کاراکتر روزنامه‌نگاری با نام ریچارد بویل دارد. ریچارد بویل یك کاراکتر خیالی نیست. او انسانی حقیقی و روزنامه نگاری واقعی است که براستی به آمریکای مرکزی و کشور السالوادور سفر کرده بود و خاطراتش را از این سفرها در کتابی عرضه داشت و فیلمنامه‌ی «سالوادور» را نیز با دستیاری اولیوراستون نوشته است. در فیلم استون، این روزنامه‌نگار، فردی که سرش برای گرفتاری درد می‌کند توصیف شده و او آدمی بی‌خیال و کم ارزش اما بسیار فعال توصیف می‌شود که برای پیدا کردن سوژه‌های داغ حاضر است تمام خطرهای عالم و دردسرهای مرگ آفرین را برای خود بخرد. شاید او بدنبال ارضای روحی و یافتن التیامی بر زخم‌های روانی خود نیز هست و شاید او آرامش روح و ذهن را می‌طلبد. تلاش برای یافتن این آرامش، و پیوسته در فیلم استون مورد اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم قرارمی‌گیرد.

کاشف تلاش

استون به این رضایت نمی‌دهد که خود ما کاشف تلاش و جستجوی وسیع کاراکتر ریچارد بویل برای یافتن آرامش روح باشیم و به این سبب، همواره این حقیقت و نکته را فراروی ما قرار می‌دهد. نماهای فیلم او سرشار از این تلاش است و به ما یادآوری می‌کند که شاید این همه کوشش بویل برای راضی کردن روح سرکش خود است. جنایاتی وسیع بدست ارتش وابسته‌ی دولت السالوادور و با طراحی دولت جانی و استعمارطلب آمریکا و سیاستمردان فاسد آن در خیابانهای شهرهای بزرگ کشور السالوادور واقع در آمریکای مرکزی رخ می‌دهد و بویل با حضور در صحنه‌ی این کشتارها می‌خواهد رساننده‌ی پیام آزادیخواهانه‌ی مبارزان السالوادوری باشد. برخی منتقدان بر تاکید و اصرار مفرط استون (طی این فیلم دوساعت و نیمه) بر عامل نجات طلبی کاراکتر بویل، خرده می‌گیرند و اظهار می‌دارند که همه این احساسات طی فیلم عیان است و نیازی به تکرار مکرر آنچه واضح است، نیست. اما استون راه خود را می‌رود و کاراکتر اول فیلم او لحظه‌ای از تلاش و بیان کردن همان نقطه نظراتی که این منتقدان تکرار واضحات می‌دانند، دست برنمی‌دارد. آن بهشت کنار دریا و آن ساحل دلپذیر و آفتابی که محل استراحت مردم منطقه است و در آنجا ریچارد بویل را پس از ماهها دوندگی در حال استراحت و بازیابی ایده‌آلهایش می‌یابیم، بی‌شباهت به منطقه‌ای تفریحی در مکزیك نیست که سه سال بعد در دست توانای استون، محل گردهم آمدن کاراکتر «وان کوویك» و سایر سربازان گروهان او در فیلم «متولد چهارم ژوئیه» معرفی می‌شود. در «سالوادور»، استون مقامات سفارت آمریکا را در شهر سان سالوادور چنان مبتنی بر حقایق معرفی می‌کند که بیننده‌های صادق بر هوشیاری او درود می‌فرستند. در صحنه‌های مربوطه، این مقامات را بی‌خیال و در حالی که لباسهای ورزش تنیس را بر دوش و در دست دارند می‌بینیم و تمام این نگرش‌ها، نه آرامش این مسئولان که لرزش پذیری آنها را در قبال حوادث سیاسی تند نشان می‌دهد.

عمق غنای آن

اما آنچه «سالوادور» را با موفقیت و با فهم عمق غنای آن توسط تماشاگران به پیش می‌راند، سرعت و قدرت وقایع مطروحه در آن است. این قدرت وقایع را می‌توان حتی با علاقه‌ی مفرط کاراکترهای قصه برای یکسره کردن تکلیف امورسیاسی در السالوادور مرتبط دانست و بی‌شك، این علاقه، زیربنای کل فیلم است. «سالوادور» از زمان عرضه‌ی فیلمی با نام «آخرهفته»، بهترین اثری است که شورش، خطر و

■ خشونت مفرطی که در آثار و حتی در وجود خود استون ریشه دوانده است، نتیجه‌ی آگاهی مستقیم او از روند شکل گیری وقایع اجتماعی است.

وقایع غیرقابل پیش بینی را طی یك قصه و یا سلسله قصه‌هایی مرتبط با یکدیگر به تصویر می کشد. از دیدگاهی خاص. سالوادور حتی خشن تر از «پلاتون» اثر بعدی اولیوراستون (عرضه شده در دسامبر ۱۹۸۶) است و شاید حتی بتوان ارتباط آن را با عوالمی از قبیل ویتنام، بیشتر از «پلاتون» ـ با معنای لغوی «جوخه» ـ دانست. نکته‌ی جالب دیگر فیلم «سالوادور» این است که عامل خطرخیزی آن، به همان اندازه که در وقایع مطروحه پیرامون کاراکتر اصلی (روزنامه نگار مورد بحث) قابل رویت است، درون خود این کاراکتر نیز حس می شود. به روایت دیگر، خود این روزنامه‌نگار و طبیعت تندروئی اش به اندازه‌ی رخدادهای السالوادور خطرناك هستند. استون استعدادی غریب در به تصویر کشیدن جنون و بارقه‌های دیوانگی دارد. در صحنه‌ای از «سالوادور»، کاراکتر ریچاردبویل در حال طراحی ازدواج و صحبت در باره‌ی ان با یکی از همکاران خود است که ناگهان روزنامه نگار دیگری از راه می‌رسد و از او یك کارت شناسایی برای شروع ماموریت خود را طلب می کند. و ریچاردبویل با سیمایی که از یك دیوانگی به دیوانگی دیگری منتقل می‌شود و احساسی متفاوت را جانشین عاطفه‌ای کاملا متضاد می‌سازد، از سوژه‌ی قبلی بحث خود دل می کند و چنان به سرعت وقف کار دوم می‌شود که بیننده در شگفت می‌ماند. مدتی بعد، ریچاردبویل را در حال دفاع سرسختانه از ایده‌آلهای کاری اش می‌یابیم، اما شاید استون به خاطر همین دفاع، مورد انتقاد بعضی سازمانها قرارگرفته باشد.

تند و غیرعادی

طی فیلمهای استون، جملاتی شعارگونه و تند و غیرعادی که بیانگر طرز فکر کاراکترهای داستانهای اوست، به گوش می‌آیند. مانند جمله‌ی معروفی که کاراکتر گوردون گکو (با بازی عالی مایکل داگلاس) در فیلم «وال استریت» ـ محصول دسامبر ۱۹۸۷ ـ در مورد طمع در عوالم کاری و شغلی به زبان می‌آورد و می گوید: «حرص، چیز خوبی است.» شاید کاراکتر گوردون گکو همانند کاراکتر جیم موریسون در فیلم «دورز»، یك پادشاه زهرآگین دیگر باشد. در فیلم «صحبت رادیویی»* (محصول نوامبر ۱۹۸۸) ـ کاراکتر باری شامپلین در برنامه‌ی رادیویی خود و طی نماهایی که به بخش پایانی فیلم مرتبط می شوند، چنان با احساس داد سخن می‌دهد که انگار جماعتی کثیرشنونده‌ی حرف‌های او هستند، حال آنکه مردمان حاضر در زندگی او و اطرافیانش، همانند اقماری مصنوعی هستند که از کره خاکی هزاران فرسنگ فاصله دارند و به ستارگانی می‌مانند که ازدوردست، به دشواری او را می‌نگرند. نامه‌هایی که طی فیلم «پلاتون» از سوی کاراکتر مرکزی قصه (با بازی چارلی شین) در ابتدا خطاب به مادربزرگش و در انتها بدون اینکه مخاطب مشخص باشد به خانه و موطن



نوشته و فرستاده می شود، همانند صحبت‌های کاراکتر باری شامپلین در «صحبت رادیویی» و نظیر جملات آزمندانه‌ی گوردون گکو در «وال استریت»، اهداف خاصی را تعقیب می کنند. شاید آنها همان چیزهایی را به ما می گویند که پیش از آن، خودمان طی فیلم بر پرده دیده ایم و قبلا بدون کلام از آن مطلع شده ایم. کاراکتر مرکزی فیلم «پلاتون» که کریس تیلور خوانده می شود، در یکی از این «وویس اوور»ها و در زمان خواندن بخشی از سناریو و جمله‌های آن، می گوید: «من به فرزندی بدل شدم که به آرامی از تصادف آن دو پدر متفاوت بوجود می آمد.» بیننده با توجه به این جمله و با نگاه کردن به تضاد ریشه ای کاراکتر دو سرهنگ کاملا متفاوت با اسامی بارنز و الیاس (بترتیب با بازی درخشان تام برنگر و با بازی قابل قبول ویلم دافو)، می تواند این تولد تازه را درك کند. در بعضی فیلمهای اولیوراستون، کاراکتر مرکزی و قصه گوی اصلی، یك فرد غیرمتکی به دیگران است. اما در برخی فیلمهای دیگر او نظیر «پلاتون» و «وال استریت»، این کاراکتر در محدوده‌ی مرزی یك چهره جوان و دو چهره‌ی پدرگونه و یا به هر روی مسن تر از او، شکل می گیرد.

اما اگر طالب باشیم که قهرمانان آثاراستون از حرف زدن و دادن شعارهای بلند دست بردارند، به ان معنا خواهد بود که از خود استون بخواهیم این کاراکترها را از تقابل هولناك با توفان‌هایی که به آنها نزدیك می شود، بازدارد. و اگر آنها از تند حرف زدن غافل شوند ارزش و شایستگی خود را نیز برای این مقابله‌ها از کف می‌دهند. این کاراکترها همواره حرف های تند می‌زنند، حتی با این پیش آگاهی که صحبت‌هایی این چنین، بسیار زیان‌آور است. همان طور که کاراکتر باری شامپلین در فیلم «صحبت رادیویی» می گوید: «چوب و سنگ می تواند استخوانهای مرا بشکنند، اما حرف و کلام می‌تواند زیانی ابدی به من وارد کند.» گاهی این کاراکترها به

■ اولیور استون با دقتی شگرف، پرده از روی جنایات دولت آمریکا برداشت و با عرضه‌ی «پلاتون» و «متولد چهارم ژوئیه» جنایتکاران را معرفی کرد.

این قصد حرف می‌زنند که توصیف و تعریفی از بلای بزرگی که بر سرشان نازل امده است، بدست دهند. همانند نمایی از فیلم «متولد چهارم ژوئیه» که طی آن، کاراکتر ران کوویك (با بازی تام کروز) و یکی از دوستانش که مانند او فلج است در صحرایی لم یزرع فریاد می کشند و حرف دلشان را باصدای بلند به زبان می‌آورند. این صحنه، قدری دور از واقعیت نشان می‌دهد، اما به پیچیدگی ماجرای زندگی کوویك می افزاید و معنای افزونتری را به عکس العمل‌های تند وی می بخشد.

به قصد بقاء

گاهی حرف زدن کاراکترهای آثار اولیوراستون، به قصد بقاء و ادامه دادن یك خط خاص در زندگی است، مانند آنچه در «سالوادور» و «صحبت رادیویی» شنیده می شود. هرچه هست این گونه حرف زدن سبب می شود که صحنه‌های توام با سکوت این فیلمها، قوتی دوچندان یابد. هنگامی که کاراکتر ران کوویك با همه‌ی عجز فیزیکی اش در منطقه‌ای واقع در مکزیك، گریه‌ای آرام و توام با سکوت سر می دهد و زمانی که کاراکتر باری شامپلین در پایان یکی از برنامه‌های رادیویی اش، با یکی از شنونده‌های برنامه اش صحبتی تلفنی می کند و بعدا در دریایی از سکوت غرق می شود، بیننده در شگفتی فرو می‌رود. یك نکته‌ی مشترك در بیشتر ـ و حتی تمامی ـ کارهای استون این است که قهرمانان قصه‌هایش بشدت ضد خود و نابودکننده‌ی خویشتن هستند و اصولا او قهرمانانی را برمی‌گزیند و یا می آفریند که ویژگی ضدیت با خود را، حتی تا سرحد متلاشی کردن درون و جسم خویش دارند. حتی کل فیلمهای او نیز این خصیصه را در خود دارند و هرچه بیشتر در کار استون دقیق شویم، افزونتر به این نکته ایمان می‌آوریم که او راهی را بجز این برای ساخت و پرداخت آثارش انتخاب نمی کند. تردیدی نیست که استون تا حد زیادی این ویژگی و این جنگ با خویشتن و نبرد با اطرافیان را به هر بهانه‌ای دوست می‌دارد.

چنانکه کاراکتر ریچاردبویل طی فیلم «سالوادور» درباره‌ی منطقه و حوزه‌ی کاری‌اش که سرشار از جنگ و خونریزی است، می گوید: «من اینجا را دوست دارم.» اولیوراستون، سازنده‌ی فیلمهای جنگی است اما گاهی نیز خود و کاراکترهای آثارش را با آتش محبت می‌سوزاند. در نمایی از فیلم «متولد چهارم ژوئیه»، برادر ران کوویك برغم تمام خشم ران نسبت به اتفاقات رخ داده و رخدادهای بعدی، آواز معروف «زمان در حال تغییر یافتن است» را با فراغ خاطر می‌خواند. استون بدین طریق نشان می‌دهد که زخم‌های اجتماعی از هر راهی می تواند به آدمی وارد شود. هرچه هست، افراط و زیاده روی و زیاده خواهی در همه چیز، نکته‌ای است که در بیشترین بخش زندگی کاراکترهای آثار استون نماد دارد.

استاندارد و خط قصه

در فیلم «دورز»، همین زیاده‌خواهی است که استاندارد و خط قصه را تعیین می‌کند. «دورز» می‌کوشد راه زندگی بیمارگونه‌ی جیم‌موریسون خواننده‌ی پیشرو گروه موزیك دورز را که در اواسط دهه ۱۹۶۰ پا گرفت و تا زمان مرگ موریسون - به سال ۱۹۷۱ - از شهرت نسبی برخوردار بود، بازشناساند. در «دورز» تلاش شده است که خطوط ارتباطی شدید سوژه‌ی فیلم با اعتقادات کارگردان آن، پنهان نگه‌داشته شود. اما تردیدی نمی‌ماند که این اثر به همان اندازه‌ی «پلاتون» و «سالوادور»، کار و ایده‌ای شخصی برای اولیوراستون است و فیلمی کاملا اختصاصی برای او به حساب می‌آید. هر آنچه ما از

اولیور استون انتظار داریم، در این فیلم نیز بچشم می‌آید: کار بی‌وقفه با دوربین وایداسکرین، کمك رسانی منقطع و عجیبی که دیالوگ فیلم به آن می‌رساند و بعضی سکانس‌های قدیمی گونه و شگفت‌آور که می‌توان بخش مربوط به چگونگی ساختن آواز «آتش مرا روشن کن»

جزء آن دانست. از آن جمله‌اند این بخش با نوع ساختن فیلمهای بیوگرافی از روی زندگی نوازنده‌های معروف دهه ۱۹۴۰ برادوی، همخوانی عجیبی دارد. و مشخصات ویژه‌ی آن زمان [اواسط و اواخر دهه ۱۹۶۰) از موزیك گرفته تا طرز نگرش خاص جوانان به مسایل اجتماعی، به استون اجازه می‌دهد که حتی بیشتر از حد معمول خویش، به خلق قطعات فانتزی و سکانس های خیالی مشغول شود.

اینکه «دورز» واجد احساسی خاص است از همان نمای آغازین و از لحظات اولیه‌ی فیلم مشخص می‌شود. بخش اول فیلم با انعکاس نوریك چراغ قرمز در داخل یك استودیوی ضبط فیلم و موزیك و با نمایی از کلاه موریسون که در کنار فنجان قهوه‌ی او است، شروع می‌شود. موریسون را - با بازی وال کیلمر - در پایان راه زندگی‌اش می‌یابیم. او در حال ضبط کردن اشعار خود بصورت انفرادی است و خاطراتی را از گذشته که زندگی هنری او را در برمی‌گیرد و در بخش‌های بعدی فیلم نه بصورت فلاش بك، بلکه فقط در هیات آینه‌ای از زندگی او تجسم می‌یابد در ذهن مرور می‌کند. آنگاه آواز «مسافران توفان» به آرامی بر روی موزیك اصلی فیلم به ترنم در می‌آید وسپس نماهایی پیاپی از مقابل چشم بیننده‌ها میگذرد که قاعدتا تمام آنها را به تعجب شدید وامی‌دارد. به نظر می‌آید فردی با گلایدر - بدون اینکه گلایدر دیده شود - از روی صحرایی بزرگ در حال حرکت است و بر روی سطح صحرا، اتومبیل کوچکی در حال گذر است.

درون ماشین، والدین جیم موریسون نوجوان که کمتر از ۱۰ سال سن دارد، بچشم می‌آیند. آنها به اتوموبیل دیگری می‌رسند که خراب شده و گوشه‌ی صحرا بی‌حرکت مانده است. پس از آن، سفری سریع به آینده داریم. حالا جیم موریسون را در ایام جوانی پیش‌رو داریم. او در گوشه‌ی خیاباتی ایستاده است. آسمان تاریك و پر از ابر سیاه است. صحنه به آرامی محو می‌شود و در نمای بعدی، چهره‌ی موریسون از پشت یك پنجره دیده می‌شود. این اولین نما از سری تصاویری است که این آوازه‌خوان ناراحت و نامتعادل را درپشت پنجره درحال تماشای مناظر بیرون نشان می‌دهد.

از کار افتاده

اینکه اولیور استون، نمای یك ماشین تصادف کرده و از کار افتاده را در گوشه‌ای از صحرا مقابل بیننده‌ها قرار می‌دهد شاید برای القای اندیشه‌ی مرگ گرایی جیم موریسون و ابداعی سینمایی باشد. بهر شکل؛ این نما به عنوان یك خاطره از ایام بچگی، بسیار زیاد تاثیر می‌گذارد. قوت این صحنه و اثری که نماهای مربوط به گذر سرخپوستان از منطقه‌ای در صحرا دارند - این گذر در خاطره و تجسم موریسون و در ایالتی از آمریکا که وی پیوسته به آن رجعت می‌کند، رخ می‌دهد - از ابداعات خاص و موفقیت‌های قابل توجه استون است. بنظر می‌آید این نماها شبیه به صحنه‌هایی باشد که موریسون طی گشت زدن‌هایش در غارهای قدیمی منطقه و با تماشای دیوارهای منقش غارها، به تماشا می‌نشیند. کسی نمی‌داند موریسون تاچه حد از این غارها دیدن کرده و به چه میزان این دیدن‌ها و سفرها در رویا و تخیل او که بسیار وسیع بوده، شکل گرفته است. صحنه‌ی مربوط به ماشین خراب شده و از کار افتاده، اولین نمای دربردارنده‌ی مردی میانسال و طاس نیز هست که در نقاط مختلفی از فیلم، در خیال موریسون و روبروی او ظاهر می‌شود و بواقع تجسم مرگ برای او است.

لحظاتی حساس

این موجود خشك و تعجب‌آور، درست در لحظات حساس از زندگی و در مقاطعی ویژه ازواکنش‌های موریسون در قبال مسایل مختلف زندگی‌اش ظاهر می‌شود و خصوصیاتی منحصر به فرد از کاراکترهای مخصوص فدریکو فلینی فیلمساز شهیر و غیرمتعارف ایتالیا در پیکر و سیمایش مشاهده می‌شود. عده‌ای براین اعتقادند که عرضه‌ی چنین نمادی بیشتر در کار دانشجویان دانشکده فیلمسازی «یو. سی.ال.ا» می‌گنجد تا در اثر کارگردانی که تا بحال دوبار جایزه اسکار بهترین کارگردان را (در سالهای ۱۹۸۶ و ۱۹۸۹) از آن خود کرده است. اما باید اذعان داشت

که استون گرایش‌های عجیب و بیمارگونه‌ی موریسون را خوب کشف کرده و در باره‌ی آنها بدرستی حدس زده است و احتمالا همین موجود بی مو و بد هیبت و یا چیزی شبیه به آن، شبه انسانی بوده است که جیم موریسون برای خود و در ذهن خود - ویا حتی در واقعیت - ابداع کرده بود. در حین بعضی کنسرت‌های گروه «دورز»، آن طور که اولیور استون آنها را به تصویر می‌کشد، موریسون باز در ذهن خود گروهی از سرخپوستان و اقوام اولیه‌ی ساکن آمریکا را در حال همراهی و همگامی با موزیك خود می‌یابد و تماشاگران فیلم، این افراد را روی صحنه و دریك قدمی موریسون

در حال جست و خیز و پایکوبی می‌بینند. اینها مردمانی هستند که در ذهن به شدت خیال پرور جیم موریسون، به او حشر ونشر دارند و او آنها را در بخش‌هایی از خاطرات و در گوشه‌ای از زندگی خود - به دلیلی از دلایل و به نحوی غریب از انحاء - حاضر می‌یابد. نباید شك داشت که احتمالا موریسون، تا همین حد بیمارگونه با این افراد خیالی (و یا واقعی!) ارتباط ذهنی داشته است. او ذهنی معمولی نداشت و بیش از اندازه به وسعت فکر و تخیل معتقد بود و بیشتر کارهای هنری خود را مدیون همین گستردگی اندیشه و تخیل می‌دانست.

آدمهایی فانتزی

تمام این تخیل‌ها و احساسات نامطمئن در مورد سرخپوستان، مردمان بومی و آدمهایی فانتزی، در نماهای پایانی فیلم، هنگامی که موریسون در میهمانی جشن تولد یك بچه شرکت می‌کند و طی آن متوجه می‌شود که تمام بچه‌های حاضر در جشن، لباس گاوچران‌ها و سرخپوستان را به تن دارند، حیاتی دوباره پیدا می‌کنند وارتباط این نکات با یکدیگر، فزونی می‌یابد. موجود طاس خیالی که ذکرش رفت و سرخپوستان مرتبط با او که سوژه‌ی ترانه‌ای بودند که موریسون می‌خواست بسازد، اما مرگ به او امان نداد، در شیوه خاص فیلمسازی اولیور استون جلوه‌ای ویژه می‌یابند. ارتباط موریسون با روزنامه‌نگاری به نام پاتریشیا کینلی (با بازی کاتلین کوئین‌لان) و میل غریب آنها به خون‌آشامی (!)، در شیوه‌ی خاص قصه‌گویی استون، ابهتی ترس‌آور پیدا می‌کنند. هرچند به هنگام ارتباط این دو با یکدیگر ودر حالی که به انتخاب استون، موزیك «کارمینا بورانا»ی کارل اورف بر روی فیلم پخش می‌شود، همگان متوجه می‌شوند که استون از حد باور و از اندازه‌هایی که تماشاگران باید آنرا معتدل و محترمانه بشمارند فراتر رفته، مرزهای احتیاط را در نوردیده است. خوشبختانه استون در ارائه‌ی صحنه‌هایی این گونه جنبه‌ی افراط را در پیش نمی‌گیرد و اکثر صحنه‌های دیگر را با نکاتی قابل لمس و درك سرشار می‌سازد. مانند صحنه‌ی ملاقات جیم موریسون با ری مانزارك (یکی دیگر از اعضای کلیدی گروه چهار نفره‌ی موزیك دورز که ایفای نقش او با کایل مك لاکلان هنرپیشه محبوب دیوید لینچ است) در شهر ونیز که استون با نماهایی متناوب که محو می‌شوند و از نو با فواصلی مختلف شکل می‌گیرند به توصیف آن می‌پردازد، ساحلی که آنها در آن یکدیگر را ملاقات می‌کنند، مملو از مردمی است که به تعطیلات آمده اند و دوربین استون برفراز آنها پروازهایی سست و پر از تکان دارد و صحنه‌های حاصله که دور و نزدیك می‌شوند، چنان طبیعت متضادی دارند که نمی‌توان باور داشت. فقط افسانه‌سازی و بزرگ کردن دو کاراکتر مورد بحث (موریسون و مانزارك) توسط آنها تعقیب میشود و از این طریق خط قصه نیز تثبیت می‌شود. در عین حال، چه استون بخواهد و چه نخواهد، این گونه قصه‌سرایی، ساختن یك حماسه نیز محسوب می‌شود، زیرا افراد مورد بحث در ساختن و ارائه‌ی حماسه‌هایی در موسیقی روز دخیل بوده‌اند.

راجع به مرگ و شعر

درنمایی دیگر از فیلم، هنگامی که موریسون و کاراکتر پاملاکورسون (با بازی معصومانه‌ی مگ رایان) بر پشت بامی نشسته‌اند وراجع به مرگ و شعر سخن می‌رانند، استون اوج احساسات ویژه‌ی خود را آشکار می‌سازد. حرف‌های آنها، عجیب است و به دشواری به دل می‌نشیند، اما حتی غریب بودن آنها، به شکلی ذهن بیننده‌ها را خراش می‌دهند و این همان چیزی است که استون می‌طلبد. اگر لحظه‌ای تصور کنیم استون به عرضه‌ی همین دیالوگ طی این سکانس اکتفا کرده است، اشتباه بزرگی کرده‌ایم. او نماهایی درشت از آسمان آبی پیش روی دو کاراکتر مورد بحث وتصاویری در بر گیرنده‌ی صورت جوان و زیبای آنها وهمچنین نماهایی از اقیانوس ونسیمی که

از امواج آن برمی‌خیزد و به سمت ساحل و موریسون و پاملاکورسون می‌آید، پیش روی مردم قرار می‌دهد. اما درنهایت، همه صحنه‌هایی که وصف کوتاهشان را آوردیم، کدام آرا و نظرات را به بیننده‌ها می‌دهد و کدام نتیجه‌گیریها را برای آنها ممکن می‌سازد؟ «پلاتون» که حوادث آن در همان مقطع زمانی ـ اواسط و اواخر دهه ۱۹۶۰ ـ رخ می‌داد، به خوبی شرایط زمان و مکان را بر بیننده‌ها آشکار می‌ساخت و دیدگاه اجتماعی را که کاراکتر مرکزی فیلم یعنی کریس تایلور جوان (با بازی چارلی شین) درحین شکل گیری رخدادهای مختلف در ویتنام می‌یافت مطرح می‌کرد و بیننده حس می‌کرد که کریس تایلور چگونه پس از مشارکت در یك سری کشتار در ویتنام (و یا دست‌کم تماشای این کشتارها)، در پایان کار ملایم و حقیقت بین می‌شود. اما «دورز» با سرعت افزونتری درون رخدادهای اجتماعی آن زمان فرو می‌رود، بدون این که منطق و یا اصولاً فرصت بررسی دوباره را به تماشاگران رخدادها بدهد. درست است که نمای مربوط به ضبط اشعار موریسون بر صفحه، نشان دهنده‌ی رسیدن او به حقایق و ملایم شدن اوست، اما بیننده حس نمی‌کند تخمین زدن و ارزیابی صحیح تمام وقایع زمان چیست و چرا موریسون این گونه اسیر مواد مخدر است و چرا اجتماع زمان، نه‌تنها این عمل او را محکوم نمی‌کند، بلکه با او همسو می‌شود؟ آخرین کلماتی که جیم موریسون به زبان می‌آورد، کوتاهتر از آن است که بین همه‌ی واقعیت‌های وجودی او باشد. وال کیلمر با آن نگاه بیگانه و غریب به دوربین چشم می‌دوزد و خطاب به مردم می‌گوید: «بیا، قدری حرف بزنیم.» اما این پایان کار اوست. او نمی‌ماند تا حرف دیگری را بر زبان آورد.

متلاشی شدن از درون

اما چیزهای دیگری مانده است تا ما بگوئیم. حقیقت این است که داستان زندگی واقعی جیم موریسون چنان است که نمی‌توان از آن یك تراژدی به سبك آمریکایی ساخت. همگان می‌دانند جیم موریسون فردی بود که می‌خواست خود را از درون متلاشی سازد و از همان آغاز نوجوانی، درصدد نابود کردن خویش بود. اما این قصد و این هدف به این خاطر نبود که او نمی‌توانست عوارض و فشار کسب شهرت و مسایل جنبی و وابسته به آن را تحمل کند. تمام این گرایش به سوی مرگ و نابود کردن پیکر خود به قصد رسیدن به این هدف را او به این قصد تعقیب نمی‌کرد که ملزومات هنرش فراتر از حد تحمل بود و یا اینکه نمی‌توانست فشار روحی بالا رفتن نسبی سنش را ـ در قیاس با ایام نوجوانی ـ تحمل کند. او به این دلیل خواستار نابودی خود بود که از همان آغاز نوجوانی فردی غریب و دیوانه مسلك و تابع افکاری خاص و بیمارگونه بود. این افکار حتی سالها قبل از شکل گیری گروه «دورز» در او ریشه دوانده بود. اینکه او فقط ۲۷ سال عمر کرد و سرانجام بر اثر عشق به نابود کردن هرچه سریعتر خود، درگذشت، هیچ جای تعجبی ندارد، بلکه آنچه تعجب برانگیز است، این است که او تا همین حد نیز ماندگاری داشت! حسن «دورز» این است که به شکلی درخشان این کاراکتر را به مردم می‌نمایاند و بدون عذرخواهی بابت تندیها و حرکات غیرمتعارف این هنرمند مریض، او را همراه و همگام با سایر گرایش‌های بدیع و بیمارگونه‌ی دهه ۱۹۶۰ در معرض قضاوت مردم امروز قرار می‌دهد. و در پایان تمام این دردسرها و معضلات، موریسون در آستانه‌ی مرگ این جمله را به زبان می‌آورد: «این عجیب‌ترین زندگی است که تابحال شناخته و دیده‌ام». شاید او در لحظات آخر حیاتش، درحال بررسی دوباره رویدادهای زندگی ناسالمش بود. جدای از این، هیچ درس مستقیمی به بیننده‌ها داده نمی‌شود و «دورز» استون، کلاسی برای یاد دادن اصول انسانی نیست. نمای پایانی، تابش اشعه‌ی کم رنگ آفتاب بر آپارتمانی در پاریس و تابش اشعه‌ی مرگ را بر چهره‌ی جیم موریسون نشان می‌دهد.

جایگزین دیالوگ

جمله‌ای که خود جیم موریسون در فیلم دانشجویی‌اش با این مضمون: «آیا این نکات برای ساختن یك فیلم موفق کافی است یا نه؟» می‌آورد تا حدی در مورد کار «دورز» اولیور استون نیز صدق دارد. پاسخ، بنظر مثبت می‌آید و یکی از دلایل اصلی آن، موزیك فیلم است که در بسیاری از دقایق، جای دیالوگ را به شکلی مؤثر می‌گیرد و بیشتر از حرف و کلام مابین کاراکترها تأثیرگذار است. واکنش‌های استون در مقام کارگردان فیلم درقبال هریك از این ترانه‌ها به قدری حساس و بجا است که بنظر می‌رسد او سالهاست این آهنگ‌ها را جزو بافت وجودی خود قرار داده است و آنها را درون خود حل کرده است. هنگامی که ترانه‌ی «عشق» بر روی فیلم پخش می‌شود و شاهد هستیم که موریسون بدنبال پاملاکورسون در شهر ونیز است و او را تا خانه‌اش تعقیب می‌کند، تجسم و عینیت بخشیدن به موزیك گروه دورز را بیشتر شاهد می‌شویم، و یا هنگامی که آهنگ «پایان» دورز پخش می‌شود، استون مشغول تصویربرداری از صحرایی خشك و وسیع است و در زمانی دیگر، از اجرای کنسرتی که گروه دورز و موریسون طی آن به ارائه‌ی همین آهنگ اشتغال دارند یاد می‌کند و ریتم فراموش نشدنی موزیك و هنگامه‌ی تماشاگران و حالت روانی موریسون، همه و همه از نزدیك شدن این هنرمند غیرعادی به مرگ حکایت می‌کنند.

یك موضوع قابل بحث و بررسی

حقیقت دیگر این است که داستان زندگی جیم موریسون و بدل کردن آن به یك فیلم جذاب، سالها در هالیوود مورد بحث و بررسی بود و بسیاری می‌خواستند این پروژه را طی دو دهه گذشته بدست گیرند اما جای خوشبختی است که سرانجام اولیور استون با استعداد که صاحب گرایش‌هایی آشکار و شدید نسبت به این گروه موزیك از زمان نوجوانی‌اش بود، عهده‌دار این امر شد. استون و موریسون، وجوه تشابه فراوانی دارند هر دو استعدادهای غیرمتعارفی بحساب می‌آیند که به سمت مسایل غیرقانونی و تأئید نشده گرایش غریب داشتند و دارند و یکی از این مسایل، خشونت‌طلبی و برخوردهای تند با تمام مسایل زیبای زندگی است. هیچیك از ایندو صاحب تداوم در زندگی هنری‌شان نبوده‌اند و متغیر نشان داده‌اند. اما در همه حال، اینکه آنها را مشغول کارهای هنری می‌دیدیم و می‌بینیم، موهبتی است. به روایتی، «دورز» استون، فیلمی است که موریسون عمری کافی برای ساختن آن نیافت. جیم موریسون همیشه آرزو داشت فیلم‌های خوبی بسازد و زمانی گفت: «به این دلیل به فیلم و سینما دل بسته‌ام که نزدیك‌ترین نوع شکل‌گیری هنر نسبت به چیزهایی است که در مغز یك هنرمند می‌گذرد. هیچ چیزی به اندازه‌ی فیلم، به نکاتی که در ذهن یك هنرمند خلق می‌شود نزدیك و شبیه نیست». کلماتی که موریسون برای توصیف طرز فکرش به کار می‌برد، شامل رؤیاهای روزانه، ارزیابی جهان و جاری شدن فکر و روان بود. و شاید امروز بتوان فیلم «دورز» استون را با همین کلمات توصیف کرد. این فیلم، سوژه‌ی مورد نظر خودرا با صداقت موشکافی می‌کند و احساس غریب استون را برای تشریح حوادث عاطفی نیز دربر دارد و آنچه را که موریسون برای ارائه‌ی هنر خاص خود داشت نیز عرضه می‌کند.

با دقتی شگرف

هنر دیگر استون این است که همه وقایع ایام نوجوانی و جوانی خود را با دقتی شگرف در یاد دارد و حالا که هالیوود ایمان آورده است که او فیلمسازی استثنایی با کارهایی بسیار موفق است و تمام ادوات ساختن فیلمهای جدید را در اختیار او می‌گذارد، وی قادر شده است همه‌ی این رخدادها را که یعنی مانند «پلاتون» بطور مستقیم به او مرتبط است بر پرده‌ی سینما به تصویر بکشد. آخرین این موارد، به فیلم جنجال برانگیز «جان.اف.کی» مربوط می‌شود که اول بار در دسامبر ۱۹۹۱ در تماشاخانه‌های آمریکا و کانادا و سپس در ماه مارس ۱۹۹۲ (اسفند ۱۳۷۰) در سینماهای اروپای غربی عرضه شد و از دیدگاهی جالب و تکان‌دهنده، به ماجرای قتل جان اف کندی رئیس جمهوری پیشین آمریکا به سال ۱۹۶۳ می‌پردازد. این فیلم، بلافاصله پس از عرضه، همان طور که پیش بینی می‌شد توفانی از انتقادات و شکایات را از جانب ادارات دولتی آمریکا و سازمانهای حاکم بر این کشور برانگیخت، چرا که استون در «جان.اف.کی» آنها را به دست داشتن مستقیم در ترور رئیس جمهوری پیشین آمریکا متهم کرده است و استدلال کرده است که بخش‌هایی از دولت وقت آمریکا، «اف.بی.آی» و «سی.آی.اِ» با آگاهی یافتن از اینکه کندی درصدد پایان دادن بسیار زود هنگام به مداخله‌ی نظامی آمریکا در ویتنام است، او را در توطئه‌ای سازمان یافته به قتل رسانده‌اند. در تمام ماههایی که از عرضه‌ی این فیلم و نمایش وسیع و بسیار پردرآمد این فیلم در آمریکا و اروپا می‌گذرد، دولتمردان آمریکا کاری نداشته‌اند الا کوبیدن مداوم اولیور استون و متهم کردن وی به دروغپردازی. در اطلاعیه‌هایی که سازمانهای دولتی آمریکا انتشار داده‌اند، همه‌ی آن چیزی که استون در «جان.اف.کی» عرضه کرده و قتل کندی را نه کار شخصی یك فرد، بلکه توطئه‌ای دولتی قلمداد کرده است، کذب محض عنوان شده و استون فردی خیالاتی و بهم زننده‌ی نظم اجتماعی معرفی شده است. برغم تمام این مخالفت‌ها و با اینکه بعضی نشریات بزرگ و سرنوشت ساز خود آمریکا مانند واشنگتن پست و تایم نیز این فیلم و استون را بخاطر ساخت آن زیر سئوال برده‌اند و آنرا به شدت محکوم کرده‌اند، این فیلم نیز مانند بیشتر آثار قبلی استون با توفیق مالی و معنوی عظیمی روبرو شد و رقم فروش آن در آمریکا و کانادا تا پایان ماه مارس به ۸۰ میلیون دلار رسید. بعلاوه در نظر سنجی‌های مربوط به شناخت بهترین فیلمهای سال، «جان.اف.کی» آرای زیادی را جمع‌آوری کرد و در روز ۱۰ فوریه ۱۹۹۲ نیز که اسامی

کاندیداهای دریافت جوایز اسکار ۱۹۹۱ معرفی شدند «جان. اف. کی» کاندیدای دریافت جوایز بهترین فیلم و بهترین کارگردان شد. این یعنی تکرار واقعه‌ای که پیش از آن برای فیلمهای «متولد چهارم ژوئیه»، «وال استریت» و «پلاتون» نیز با ابعادی وسیع رخ داده بود.

نقش وکیل مدافع

اولیوراستون برای ایفای نقش اول فیلم «جان. اف. کی»، به کوین کاستنر هنرپیشه اول امروز آمریکا که در پنج سال اخیر اوجگیری شگفت انگیزی داشته است، روی آورده است و نقش وکیل مدافعی با نام جیم گاریسون را که پس از قتل کندی می کوشد عاملان واقعی این قتل را به دادگاه بکشاند، به او سپرده است. این انتخابی معقولانه بوده است چرا که کوین کاستنر پس از موفقیت تجاری عظیم فیلم «تسخیرناپذیران» در تابستان ۱۹۸۷، به یکی از محبوب ترین هنرپیشه‌های آمریکا بدل شده و اکثر فیلمهای بعدی او نیز، موجی از مردم دوستدار وی را به سینماها کشانده است. جیم گاریسون طی تحقیقات خود متوجه می‌شود که لی‌هاروی اوسوالد متهم به قتل کندی، نمی توانست به تنهایی و بر اثر انگیزه‌ای شخصی قاتل رئیس جمهوری آمریکا بوده باشد و سپس درمی یابد که او در تابستان همان سال - ۱۹۶۳ - در نیواورلئان بسر می برده است. پس تحقیقات خود را در آنجا ادامه می‌دهد تا سر از کارها و گرایش‌های اوسوالد (با بازی گاری اولدمن هنرپیشه جوان بریتانیایی) درآورد. طی این تحقیقات است که گاریسون با کاراکترهای متفاوتی که یا در این قتل دست داشته‌اند و یا اینکه از خط و ربط مربوط به آن مطلع‌اند، آشنا می‌شود. او حتی یکی از سوءقصدکننده‌های احتمالی را که «کلی‌شاو» خوانده می‌شود به دادگاه می‌کشاند. اما عواملی دولتی که دوست نمی‌دارند ماجرا بیشتر از این شکافته شود، مانع از محکوم شدن شاو در دادگاه می‌شوند.

افرادی دیگر

با اینحال، گاریسون با افرادی دیگر همانند یك بیمار روحی (با بازی جوپشی هنرپیشه پرسابقه و موفق دو دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰)، دلالی به نام ویلی اوکیف با بازی کوین بیکن) و کارآگاهی معتاد به الکل (با بازی جك لمون هنرپیشه معروف و قدیمی) برخورد می کند و از طریق آنها به اطلاعاتی ذیقیمت پی می برد که همه‌ی آنها دال بر آگاه بودن بخش‌هایی از دولت آمریکا از توطئه‌ی قتل کندی، پیش از وقوع آن است. سرانجام دیدار گاریسون با کاراکتری نظامی که ایکس خوانده می‌شود (با بازی دونالدساترلند)، رازهای بیشتری را بر او معلوم می گرداند و او مطمئن می‌شود که سران هر سه قوه‌ی ارتش آمریکا، مسئولان شهر دالاس (محل ترورکندی) و مقامات اف.بی.آی و سی.آی.اِ. در طراحی آنچه ظاهرا به دست فردی مریض با نام اوسوالد صورت گرفته است دست داشته‌اند. تئوریی که استون از زبان گاریسون ارائه می‌دهد، این است که در لحظه‌ی ترورکندی، نه دوگلوله که در واقع شش گلوله در فاصله‌ی شش ثانیه از سوی گروه ضاربین (و نه فقط اوسوالد، آن طور که در اخبار و در شرح تاریخی این واقعه آمده است) به سمت کندی شلیك شده است. در پایان فیلم، کندی به روشنی قربانی یك توطئه‌ی مشترك دولتی معرفی می‌شود زیرا می‌خواسته است جنگ ویتنام را بسیار زود پایان دهد و این مخالف با برنامه‌های وسیع ساخت سلاح و فروش آن و اجرای معادلات بزرگ سیاسی و تجاری در گستره‌ی جهان بود که پس از مرگ کندی با فراغ بال تا ۱۹۷۵ به اجرا درآمد. بواقع با مرگ کندی، جنگ ویتنام را ۱۲ سال دیگر طول دادند. حال آنکه طبق تئوری استون، در صورت ادامه‌ی کار او، جنگ در همان سال ۱۹۶۳ پایان می‌یافت.

فرضیه‌ای مقبول

همین امروز مدارکی کاملاً محکمه پسند که صحت ادعاهای استون را آشکار سازد، احتمالا کمتر در دست است، اما این فرضیه مقبول بنظر می‌رسد که ارتباطی نزدیك بین کارخانه‌ها و کارتل‌های بزرگ تولید سلاح با بعضی دولتمردان آمریکا برقرار شده بود، به این قصد که مانع پایان دادن زودهنگام جنگ ویتنام شوند. «جان. اف. کی» جدیدترین ساخته‌ی استون که حتی از «پلاتون» و «سالوادور» و «متولدچهارم ژوئیه» نیز جنجال سازتر است، این گونه با صراحت همه دولتمردان آمریکا را مخاطب قرار داده است و به همین دلیل است که برگی دیگر بر دفتر قطور شهامت کارگردان خود افزوده است. استون هرچه باشد، چه رویاپرداز و دروغ ساز - که می‌دانیم چنین نیست. - و چه رآستگو، مردی است با ارزش‌های خاص و شیوه‌های مستقیم و پرتاثیر در کار فیلمسازی، این ادعا که رخدادهای تنداجتماعی او را از نوجوانی به آدمی سرکش و دوستدار خشونت بدل کرد (و این ویژگی به شدت در تمام آثار او مشخص است)، حرفی صحیح بنظر می‌رسد، اما مگر آنچه استون درباره‌ی جنگ ویتنام با همه‌ی آثار زیانبارش و با تمام جنایت‌های تشریح شده در آن، وصف می کند، دروغ است؟ استون جوانی ۲۰ ساله بیش نبود (درست همسن با کاراکترکریس تایلور در فیلم «پلاتون» که قصد ویتنام کرد و به عنوان سرباز داوطلب در این جنگ شرکت کرد. اما همان جا بود که به کلی عوض شد. همه‌ی چیزی که در نامه‌های کاراکتر کریس تایلور خطاب به مادر بزرگش و سایر اعضای خانواده‌اش راجع به جنایات مطروحه در ویتنام طی فیلم «پلاتون» بیان می‌شود، احتمالا برداشت‌های شخصی و بسیار تلخ خود اولیوراستون بابت مشارکت او در جنگ ویتنام بوده است. او کالج را رها کرد و برای اینکه اجتماع و سیاست را از نزدیکتر ببیند به جنگل‌های ویتنام رفت وهمانجا به آدمی بکلی متفاوت و خشونت طلب و تند و افراطی بدل شد. جوانی که بدون کینه به ویتنام رفته بود با دنیایی از کینه و آگاهی نسبت به جنایات دولت کشورش، به آمریکا بازگشت و کارگردانی که از ۱۹۸۶ به این سو با آثار بسیار خوب و جنجالی‌اش جهان سینما را به انقلاب کشانده، نتیجه‌ی همان تغییر و تحول است.

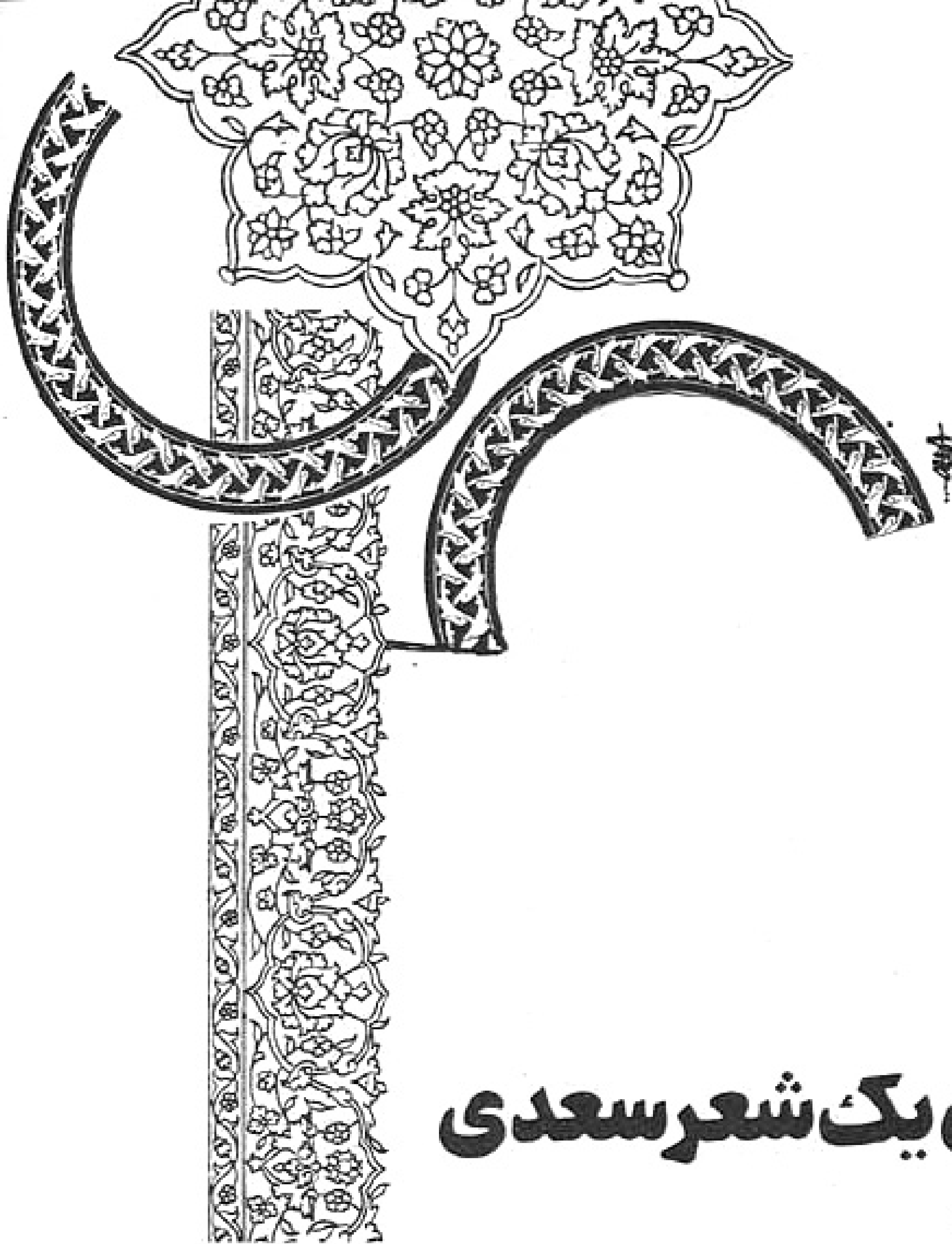
بررسی ایده‌ها

در «پلاتون»، استون تقابل یك سرهنگ بد و جنایت پیشه (با بازی تام برنگر) و یك سرهنگ خوب و انسان صفت (با بازی ویلم دانه) را به نمایش می گذارد و کاراکترکریس تایلور (احتمالاً تجسمی از جوانی و حضور خود او در ویتنام) را مابین آنها قرار می‌دهد تا وی از بررسی ایده‌های کاملا متضاد آنها، درس زندگی درست را بیاموزد. «پلاتون» که ظاهرا بدون هیچ مقدمه‌ای در دسامبر ۱۹۸۶ عرضه شد، یك انقلاب در سینمای جهان بود و چنان صحنه‌ی این صنعت را در تورديد و اذهان را تحت تاثیر قرار داد که دولت نظامی گرای آمریکا به سرکردگی رونالدریگان نیز نتوانست مانع موفقیت عظیم تجاری و هنری آن شود. در «پلاتون»، به روشنی جنایاتی که ارتش لجام گسیخته‌ی آمریکا بدون هیچ دلیلی در خاك ویتنام مرتکب می شود و نه مبارزان ویتنامی، بلکه زنان و کودکان این کشور را به رگبار گلوله می بندند، توصیف شده است و لحن صحبت استون و شیوه‌ی پرداخت فیلمش، چنان مستقیم است که جای بحثی نمی‌ماند. سرهنگ بازنر ساخته‌ی او، نه خیالی که نمادی از تمامی افسران قاتل و تجاوزگر ارتش آمریکا در حین جنگ ویتنام است. حقیقت آن است که اولیوراستون از سال ۱۹۷۶ به بعد همواره می‌خواست «پلاتون» را بسازد، اما هیچیك از کمپانی‌های فیلمسازی آمریکا دست او را نمی گرفتند. آنها استدلال می‌آوردند که این قصه حقیقی‌تر و تندتر از آن است که ساختن آن به صرفه باشد! اما وقتی «پلاتون» چهار جایزه عمده‌ی اسکار سال ۱۹۸۶ را درو کرد، همه فهمیدند که استون در مغز و روح تماشاگران خودنفوذی کم نظیر کرده است.

جداشدن ظاهری

«وال استریت» که در دسامبر ۱۹۸۷ عرضه شد و «صحبت رادیویی» که یك سال بعد روی اکران رفت، جداشدن ظاهری استون از سوژه‌های تند برخورد ابنای بشر بود، اما حتی در چهره و حرکات و حرفهای کاراکتر گوردون گکو در فیلم «وال استریت» می شد خشونت تمام سربازان قاتل و عوامفریب آمریکا حین جنگ ویتنام را دید. به همین سبب و بدلیل ایفای عالی این نقش بود که «وال استریت» موهبت دریافت اسکار بهترین بازیگر سال را نصیب مایکل داگلاس کرد.

«متولدچهارم ژوئیه» به مثابه بازگشت استون به قلب برخوردها و نقطه‌ی اوج تندرویها بود. ران کوویك سربازی جوان و حقیقی است که سالم به ویتنام می‌رود، اما برروی صندلی چرخدار و با دلی چرکین از جنایات دولت کشورش، به موطن بازمی گردد و سعی می کند بقیه جوانهای آمریکا را از تکرار اشتباه خود بازدارد. این فیلم دومین جایزه اسکار بهترین کارگردان را نصیب استون کرد. سپس به «دورز» رسیدیم که بیانی دیگر از زندگی دیوانه‌وار موزیسین‌های غیرمتعارف است. موزیسین‌هایی که بر اجتماع خود اثری بیش از اثر معمولی می گذارند. و امروز نوبت «جان. اف. کی» است تا انقلابی تازه گرداگرد استون بپا کند. او چیست؟ هنرپیشه درجه دهمی که هیچگاه موفقیت تجاری کسب نکرد، اما به ناگاه به تواناترین و موفق‌ترین کارگردان آمریکا بدل شد؟ و یا روح سرکشی که نماد همه کاراکترهای قصه‌های خود است؟ کسی به درستی نمی‌داند، اما یك نکته مشخص است و آن اینکه استون خشم و خشونت مفرط را زیربنای بیان مهمترین حقایق اجتماعی قرار داده است و با لحنی صریح، معضلات اجتماعی و جنایات ارتش و دولتمردان آمریکا را در معرض تماشا نهاده است. شاید بر اثر این تماشا، بسیاری از تندرویها متوقف شود. هرچند خود استون بشدت طرفدار برخورد بحساب می آید، اما شاید این امر، آرزوی خود او هم باشد.



بازهم پیرامون یک شعر سعدی

● دکتر مهدی درخشان/استاد دانشگاه تهران

پس از ابلاغ سلام مطالبی را که برخی از خوانندگان ارجمند در آن جریدهٔ شریفه پیرامون یك شعر سعدی نوشته بودند خواندم، از این همه احساسات پاك و علاقهٔ شدیدی که دبیران و همکاران محترم برای تحرّی حقیقت و طرح مسأله‌ای ادبی نشان داده بودند شادمان شدم و خدای را سپاس گفتم. چه توجه بدین مسائل نشانهٔ رشد معنوی جامعه وعلاقمندی افراد است به ادبیات و مباحث علمی که در این روزگار بسیار پرارزش است.

از جنابعالی هم که زمینهٔ طرح این مباحث را فراهم ساخته و بدرج آنها پرداخته اید تشکر می کنم، اما قبل از پاسخ به بعضی مطالب و ادامهٔ بحث چند نکته است که باید مورد توجه قرار گیرد.

نخست تیزبینی و نکته یابی ارزندهٔ آقای میرصادق سیدنور این است، دبیرمحترم ادبیات تبریز، که نوشته‌اند: غرض از نگارش این مقال اصلاح یك پاسخ نادرست بوده است به یك پرسش و رفع اشتباهی که قبلا شده. والحق درست نوشته‌اند. «آفرین بر نظرش باده که خوب درك کرده است. قطعاً اگر من آن پرسش کنندهٔ عزیز را میشناختم برای اصلاح این اشتباه به ایشان مراجعه می کردم و توضیح کافی را در این مورد بخود او می‌دادم ولی چون به او دسترسی نیافتم مطلب را بدین صورت عنوان کردم بدین امید که بگوش او هم برسد اتفاقاً بد هم نشد «الخیر فی ماوقع» چون بدین طریق شاید استفادهٔ آن عام‌تر و سخن در حد خود تمام‌تر گردید.

دیگر آنکه آقای جلال راستی دبیر دبیرستانهای یزد (در ص ۵ ستون اول سطر آخر ادبستان ۲۷) ایراد فرموده اند «بهتر است «آئین» را «آیین» بنویسند که از نظر رسم‌الخط درست‌تر باشد». برای مزید اطلاع ایشان می نگارد که این مطلب اصلی است مسلم که در کلمات فارسی همزهٔ جر در اول کلمه درنمی‌آید، از طرفی هم اگر «آئین»، بنویسیم، ریشهٔ آن که «آی» است بخوبی معلوم و شناخته می شود، ولی در کلماتی که دو حرف «ی» در کنار هم قرار گیرند برای سهولت تلفظ عموماً یاء اول را بصورت همزه ذکر می کنند.

مانند: آئین ـ پائین ـ نائین ـ پائیز ـ آئینه ـ و در نوشتن نیز برای مطابقت مکتوب با ملفوظ آنها را با همزه می نویسند. پس این شیوه نه بدعتی است که من نهاده باشم که قرنهاست در زبان فارسی نزد سخنوران و نویسندگان ساری و جاریست و در آثار پیشینیان نیز بسیار دیده می شود. در این قرن اخیر هم استادان و محققانی چون علامه قزوینی و ملك‌الشعراء بهار و میرزا عبدالعظیم قریب و جلال‌الدین همائی و مجتبی مینوی و عباس اقبال آشتیانی و غیرهُم از این شیوه پیروی کرده‌اند و امروز نوشتن این کلمات بهر دو صورت رایج و جایز است. و گاهی تلفظ و نوشتن با همزه چنان می نماید که الزامی و ارجح باشد مانند:

اروپائیان ـ دریائیها ـ دانائیها ـ بینائیها...) ـ و آنگاه در نوشتن این کلمات با همزه فوائدی نیز ملحوظ است. یکی چنانکه اشاره شد رعایت مطابقت مکتوب با ملفوظ است، که گروهی از فاضلان معاصر نیز بطرفداری از آن تغییرهائی در املای کلمات داده‌اند. (و عجب دارم که چرا در این مورد سکوت کرده‌اند) دیگر آنکه صدها کلمهٔ عربی مختوم به همزه است که در فارسی بکار می‌رود و گاهی به آخر آنها یائی

(نسبت یا نکره یا غیره) می افزایند مانند: جزئی ـ جزائی ـ اجرائی ـ اجزائی ـ ربائی ـ ابتدائی ـ انتهائی ـ دنیائی ـ فنائی ـ بقائی ـ ابنائی ـ آبائی ـ و... عربی بودن آنها در نزد عموم شناخته و معلوم نیست و برخی پاره‌ای از آنها را فارسی می پندارند و

در نوشتن دچار سهو و اشتباه می شوند. یعنی در آخر آنها بجای همزه «ی» میگذارند. چنانچه امروز می بینیم بعضی افراد «جزئی» را «جزیی» و «اجرائی و جزائی» را «اجرایی» و «جزایی»، می نویسند و به گمان خود دقت کرده اند تا اشتباه ننویسند! (نظیر آنان که سعی دارند بجای «هست»، «است» بکار نبرند و اتفاقاً همه جا بجای «است» «هست» می گویند.)

اما نکته اصلی و مهمتر در این مورد آن است که در اینجا «بقول معروف» دعوی بر سر هیچ است. بدین معنی آنان که با نوشتن همزه بجای «ی» مخالفت دارند شاید چنین می پندارند که این همزه حرفی عربیست، بدین سبب رضا نمی دهند تا بر سر کلمات فارسی درآید. ولی باید بآنان بشارت داد که این همزه در اصل همان «ی» بوده است که جزء اول آن باقی مانده و قسمت دوم آن بتدریج و برای سهولت در نوشتن حذف شده است. چنانکه در «خانهٔ» و «کاشانهٔ» و امثال آنها بصورت «خانه‌ای» و «کاشانه‌ای» امروز خود را نشان می‌دهد.

نکتهٔ دیگر آنکه آقای قربانعلی سراج، یکی دیگر از اظهارنظر کنندگان محترم، نوشته اند «تعاریف ادبی و دستوری در همه جای دنیا باید یکی باشد... تا بما ایراد نگیرند که در عربی چنانست و در فارسی چنین نیست، که جمله های اسمیه فاقد فعلند...» و در آخر افزوده اند: «جمله گفتاریست که اسناد داشته باشد، نه اینکه جمله عبارتیست که فعل داشته باشد...». در پاسخ ایشان باید گفت همچنان که خود اشاره کرده اند اولاً قواعد دستوری در همه جای دنیا یکی نیست و چنین توقعی هم نمی توان داشت. در عربی کلمه بر سه قسم است. در فارسی بر نه قسم و گاهی بر شش قسم. حاج میرزا حبیب خراسانی که از فاضلان و سخنوران خوش ذوق بود در دستور زبان فارسی خود کلمه را به ده قسم کرده است: در زبان فرانسه نیز کلمه بر نه قسم است... بنابراین همه جا این قواعد دستوری یکی نیست و گاهی إسناد دادن بمنزلهٔ همان نسبت فعل دادنست.

ثانیاً: چنانچه خود نوشته اند آنجا که جمله ای فعل ندارد حرف رابطهٔ «است» بجای فعل محسوب می شود مثلاً وقتی که می گوئیم هرمز بیمار است، علی داناست. این «است» رابطه در این دو جمله بمنزلهٔ فعل آنهاست و «است» خود فعل ناقص است و این هم باز برخلاف تصور ایشان نشان ضعف زبان فارسی نیست، بلکه از خصوصیات دستورزبان ماست و در جای خود مضبوط و معتبر می باشد. مطلب دیگر آنکه همه میدانیم «ناچار» کلمه‌ای فارسی است و تنوین نمی پذیرد اگر در مرقومهٔ ایشان (صفحهٔ ۶ ستون اول سطر ۱۰) بر سر این کلمه تنوین آمده و بصورت «ناچاراً» نوشته شده است، قطعاً از نوع سهوهای مطبعیست و بر آن نویسندهٔ محترم هرگز ایرادی نیست.

اکنون برویم بر سر مطلب اصلی، چنانکه دیدیم برخی از این خوانندگان ارجمند (آقایان سیدنورانی و راستی و ذوالنور) سخن و نظر ما را در آخر پذیرفته و شعر را دارای یك جمله دانسته اند. ولی بعضی دیگر نظرهائی اظهار فرموده اند که من ناگزیرم باز توضیح بیشتری بدهم. اگر ما عین این شعر را نثر کنیم (که بایدهم چنین باشد) بیش از یك جمله در آن نمی بینیم، ولی اگر تعبیرهائی کنیم و تغییرهائی بدهیم و حذف فعلهائی را در نظر بگیریم پاسخ بصورتهای دیگری درمیاید. چنانکه یکی از دبیران محترم نوشته اند «دو چیز طیره عقلست، یکی دم فروبستن [است] بوقت گفتن و دیگر گفتن [است] بوقت خاموشی ـ در اینجا باید گفت ما کلماتی را بشعر افزوده‌ایم. و آنرا از صورت اصلی خارج ساخته ایم و حال آنکه نیازی بدانها نداشته ایم و سخن ما با نیفزودن آن کلمات هم تمام و کامل و مفید معنی بوده است. و اگر بخواهیم چنین توجیه کنیم و این کار را موجه و منطقی بدانیم، همان طور که قبلا گفته شده میتوانیم بنوعی دیگر هم بیان کنیم و بگوئیم شعر دارای پنج جمله است، بدین شرح: یکی آنکه وقتی باید سخن [بگوئیم] دم فروبندیم دیگر آنکه وقتی که باید سکوت [کنیم] سخن [بگوئیم]. و این گونه بیان برای معنی کردن شعر مناسب است، نه برای نثر کردن آن. و تعبیر بهتر و کامل‌تر را در کلام آقای میرصادق سیدنورانی می بینیم، دبیر محترم، که نوشته‌اند گیرم که مصدرها را بصورت فعل معنی کردیم ولی موقع ترکیب یعنی تشخیص نقش و حالت نحوی کلمات این کار نادرست و برخلاف آئین دستور و سنت متعارف است چه هر کدام از مصدرهای موجود در بیت حالت و نقش مشخصی دارد... و باید آنرا بدین صورت بی کاستی یا افزودن کلماتی به نثر برگردانیم:

«دو چیز، دم فروبستن بوقت گفتن و گفتن بوقت خاموشی، طیرهٔ عقلست» که در این حال عبارت مابین دو ویرگول بدَل از دو چیز خواهد بود. همچنین در نثری که یکی از خوانندگان گرامی از شعر فرموده اند چنانکه بخوبی پیداست، تکراری زائد و نامعقول دیده میشود که مورد قبول کسی نیست و گمان ندارم اگر دوباره بخوانند خودشان هم آنرا بپسندند. وما بار دیگر آنرا بدقت میخوانیم: «دو چیز طیرهٔ عقلست دم فروبستن بوقت گفتن [طیرهٔ عقلست]، گفتن بوقت خاموشی [طیرهٔ عقلست]» و بخوبی می بینیم که در این عبارت دوبار «طیرهٔ عقلست» زائد و بیجا آمده است و همان دفعهٔ نخستین که سعدی آورده، کافی و وافی بوده.

اگر چه بنای ما در این بحث از آغاز کار بر رعایت اختصار بود ولی اظهار علاقهٔ برخی از خوانندگان محترم سبب گردید تا برای روشن شدن بیشتر مطلب مثال ساده‌ای بیاوریم: بخشش به نیازمندان و در گذشتن از گناهکاران کارنیکانست. بدیهی است که این عبارت بیش ازیك جمله ندارد ولی اگر بخواهیم در ذهن برای آن افعال محذوفی فرض کنیم، چنین میشود «بخشش بکسانی که نیازمند[ند] و در گذشتن از آنان که گناهکار[ند] کار نیکان [است]» ـ که در این صورت عبارت تبدیل به جمله میشود ولی عبارت اخیر دیگر نثر جمله اول نیست.

در پایان سخن بی‌مناسبت نیست اگر این نکته را نیز اضافه کنیم که برای نثر کردن شعر و معنی آن نباید خود را سخت پای بند ضوابط و قواعد دستور کنیم و از بدل و مبدل و مبدل منه و اسناد و مسند و غیره سخن بگوئیم و بهتر است بدرك و استنباط خود بیشتر متکی باشیم و آنچه را از معنی شعر می فهمیم ملاك قراردهیم و همواره در نظر داشته باشیم که دستور برای فارسی است نه فارسی برای دستور.

با تقدیم احترام ـ دکتر مهدی درخشان



● یادداشتی بر

خط نگاره‌های قربانعلی اجلّی

ضیافت خط و رنگ

● مهسا پرنیان





قربانعلی اجلّی (واثق) خوشنویس معاصر، مجموعه‌ای از آثارش را در اسفند ماه سال ۷۰، در نگارخانهٔ سبز به نمایش گذاشت.

او در این مجموعه بیننده را به ضیافت خط و رنگ و ترکیب و کرسی بندهای محکم و منسجم و استادانه فرا می‌خواند و توانایی خود را در آمیزه‌ای از خوشنویسی، گرافیک و نقاشی ـ خط، با استفاده از قالبهای گوناگون و متنوع خطِ نسخ، نستعلیق، شکسته و ثلث به نمایش می گذارد.

اجلّی با ارائهٔ تکنیکهای تازه، تلفیق خوشنویسی با نقاشی، حضور در آثار گرافیکی و بهره گیری ماهرانه از رنگهای دل انگیز کاشیهای زینتی و معماری سنتی و مدرن، راههایی تازه برای بازنمایی و معرفی هنر خوشنویسی یافته است.

در شماری از آثار این مجموعه، ابزار نقاشی، جای ابزار خطاطی را گرفته است و پرسپکتیو به نحو مشخصی خودنمایی می‌کند. بدین ترتیب هنرمند کوشیده است که با بهره گیری از تکنیکهای نقاشی و گرافیک، به خط نگاره‌های خود، فضا و بعد تازه‌ای ببخشد.

در یک جمع‌بندی کلی، آثار او در این مجموعه با رنگ و بوی مألوف و مأنوس، مشام جان را می‌نوازد؛ چرا که آثار او در عین توجه به اصل نوآوری، و بهره گیری از تکنیکهای مختلف نقاشی و گرافیک، ریشه در فرهنگ ملّی و خاستگاه اصیل هنر خوشنویسی دارد. اجلّی کوشیده است که سنتهای کهن را در بافت و قالبی نو ارائه دهد و مجموعه‌ای بدیع، به نقش و نمایش بگذارد. از دیدگاه هنرنقاشی، او با بهره گیری از رنگامیزی سنتی و مدد گرفتن از فرم‌های مختلف حروف و استفادهٔ شایسته از رنگهای به اصطلاح سرد و گرم، طرحهای بدیعی به دست می‌دهد که خود از آن با عنوان «گلگشت» یاد می کند و می‌توان آن را سبک تازه‌ای در نقاشیخط دانست. در این شیوه، حروف وکلمات در خدمت ارائه و انتقال مضامین شعر با قالبی تصویری هستند. گلگشتهای او درهیأت خطوط نستعلیق در زمینه‌ای سفید، با رنگهای

صورتی، آبی، سبز، سرمه‌ای، قرمز و زرشکی به مجموعه آثار او در این نمایشگاه جلوه‌ای خاص می‌بخشند.

قربانعلی اجلّی در سه تابلو نقاشیخط (انتظار، قهر و عشق) از نقوش سفالی با رنگ و فرمی اصیل الهام گرفته است. دراین سه تابلو پرندگانی را می‌بینیم که با گردش و حرکت قلم خیزران جان گرفته‌اند.

شاخصترین رنگهای این سه تابلو را رنگهای صورتی، سبز، سیاه، آبی و سایه روشنهای طلایی در خدمت نمایش خطوط نستعلیق تشکیل می‌دهند.

او در تابلو سورهٔ حمد، با استفاده از قلم مو، خط شکسته را با فون سازی مدرن به اجرا در آورده است. از جمله ویژگیهای این اثر، نوآوری در اجرای کلمات و تأکید بر ایجاد فضای خالی است.

در این تابلو، گاهی فون در خدمت حروف وگاه حروف در خدمت فون است. رنگ آبی (رنگ آشنای معنویت و عرفان) و قهوه‌ای سوخته (رنگ نمادین اسلامی) در این تابلو با جیرگی به کار گرفته شده است.

تابلو «سلطنت فقر»، با طراحی دو مدادی صورت گرفته و سپس رنگامیزی شده است. این تابلو با سایه روشنهای بدیع و بهره گیری از هارمونی رنگهای سبز، قهوه‌ای و پوستی، به سبك و شیوهٔ دوران قاجار طراحی شده است.

تابلو «وفا کنیم و ملامت کشیم» با حال و هوایی آشنا، شیوهٔ خط شکسته نستعلیق را به کار گرفته است و در آن از رنگهای اصیل لاجوردی، سبز زنگاری، آبی فیروزه‌ای استفاده شده است. در این تابلو، بازی با فضاهای خالی دیده می‌شود.

تابلو «ما زنده به آنیم که...» با استفاده از جلوه گریهای ریز و درشت حروف نستعلیق، تصویری از غروب دریا را بر بستر امواج خروشان دریا نشان می‌دهد. اجلی در یکی از تابلوهای این مجموعه، با الهام از یکی از رباعیات خیام، خط ثلث را با رنگهای هماهنگ آبی، سرمه‌ای و فیروزه‌ای به نقش و نمایش گذاشته است.

در بخشی از این مجموعه، سوره‌های «والعصر»، «توحید» و «قدر» را در قالب خط نسخ ایرانی و قرآنی می‌بینیم. اجلی در این تابلو، از رنگ فیروزه‌ای و سبز زنگاری استفاده کرده است.

در تابلو «گذر عمر»، با استفاده از قلم جرم، مصرع:

«عمری که در کنار تو بگذشت عمر بود» را در قالب خط نسخ و ثلث به تصویر کشیده است. دراین تابلو که از نظر قطع بزرگترین تابلو نمایشگاه است، از رنگهای سرد استفاده شده است.

در تابلو مستان، با دفرمه کردن پاره‌ای حالتهای خط شکسته و به کارگیری خط نستعلیق، و استفاده از رنگ ارغوانی و قلم گیری به شیوهٔ سنتی، اثری ترکیبی به دست داده است.

د. تابلو «لا اله الاالله» از رنگ فیروزه‌ای (رنگ سنتی کاشی‌های ایران) و رنگ سیاه با جلوه‌ای از نفی و عصیان و از قلم گیری آبی استفاده شده است.

تابلو «کلك خیال انگیز» به شیوهٔ ریحان نگارش یافته و در آن رنگ قهوه‌ای سوخته، به کار رفته است. اجلی در این اثر از قلم گیری به رنگ قرمز (کارمن) بهره جسته است. دراین تابلو پرنده‌ای را می‌بینیم که از پرواز بازمانده است.



اجلی در تابلو چرخ کبود، ترکیبی از خط ثلث و نسخ را با اجرایی تازه و بدیع به کار گرفته است. در این تابلو، رهایی از قالبهای سنتی خط و خوشنویسی را آزموده است.

در بخشی از آثار این مجموعه، او با کاربرد حروفی که گویی درهم می‌پیچند و بهره گیری ازخطوط ریز و درشت نسخ که به نوعی سیاه مشق می‌ماند و بنا به سنت، غالبا به تکرار می‌گراید، در واقع، طرح و قالبی گرافیکی به دست می‌دهد که بیشتر ارزش تزئینی دارد و بنابر ویژگی ترکیبی و التقاطی آن، به هر حال با هنر ناب فاصله دارد.

تابلو درد عشق، با زمینه‌ای روشن و حروفی سیاه رنگ، با همان فرم و قالب (خطوط ریز و درشت)، خودنمایی می‌کند. در این تابلو، تأکید هنرمند بر ارائه شکل و فرم خاصی از حروف است. نحوهٔ قرار گرفتن و جایگزینی حروف، هر چند به شکل دفرمه و تغییر شکل یافته است. ولی این تمهیدات، در حقیقت، زمینه و پناهگاهی برای کلمات و حروف دیگری است که با فرمی جدید با صراحت، خودنمایی می‌کنند.

آنچه در این مجموعه، بیش از هر چیز خودنمایی می‌کند، آمیختن سنت و نوآوری بر پایهٔ باورهای مذهبی و اندیشه‌های عرفانی است. در نگرش کلی به آثار او، فراوان به رنگ گزینی نمادین برمی‌خوریم، که نمایانگر دلمشغولیهای او و بیانگر نگرش او به کل جهان هستی است. اجلی گرچه بنا برسنت، رنگها را به صورت تخت به کار می‌برد، ولی با درك روابط متقابل رنگها در کل تصویر و بهره گیری از قالبهای سنتی خط و خوشنویسی، به ارائه نقش و نشان ویژهٔ خود می‌پردازد. رنگ بندی درآثار اجلی، ارتباطی مستقیم با ترکیب‌بندی خطها دارد. به همان اندازه که خطها و شکلها سبب گردش چشم بر گسترهٔ تصویر می‌شوند، رنگها نیز در این زمینه مؤثرند.

در آثار او خطها صرفاً جلوه‌های زیبا پدید نمی‌آورند، بلکه بار عاطفی و بیانی اثر را شدت می‌بخشند. در مجموع باید گفت که انتخاب اشعار و مضامین و نحوه نگرش او به موضوع، با به کارگیری خط و رنگ و چگونگی انتظام ساختار آثارش انطباق کامل دارد.



خوبتر زین نتوان گفت که سعدی گوید...

● کامیار عابدی ـ قزوین

● جستجویی در زندگی و شعر «مظهر خویی»

عباس قلی‌خان مظهر، شاعری است از شهر خوی. ظاهراً پدرش که «زین‌العابدین جابارجی باشی» نام داشت، از اهالی آن شهر بود. اما تحصیلات و زندگی خود او، بیشتر در تبریز بوده؛ در اواخر عمر به شهر تهران کوچ کرد و آن‌گونه که نوشته‌اند، در سی سالگی در همین شهر بدرود حیات گفت.

دربارهٔ سال ولادت و وفات او چیزی نمی‌دانیم، زیرا همهٔ تذکره‌ها در این باب سکوت کرده‌اند. همین اندازه می‌دانیم که در قرن سیزدهم، در زمان ولایت عهدی «ناصرالدین میرزا» در تبریز و در اوان سلطنت او، در تهران می‌زیسته و عمر کوتاهی داشته است.

استاد او در شعر و ادب شخصی بود به نام «محمدامین دلسوز» ملقب به «استاد» که از شاعران معروف ذواللسانین (فارسی ـ ترکی آذربایجانی) منطقهٔ آذربایجان است؛ که شاگردانی مانند «میرزا سروش»[۲] و «مظهر» را پرورش داد.

در تذکره‌ها و کتابهای تاریخی از سه نفر با نام واحد «عباس قلی‌خان» نام برده شده، که دو نفر متأخرتر نسبت به اولی، به فاصلهٔ یك قرن اختلاف زمانی می‌زیسته‌اند، و دو تن از آنان، در عین حال «مظهر» تخلص می‌کرده‌اند، که از سر اتفاق، هردو نیز از اهالی تبریز و آذربایجان بوده‌اند. گمان دارم بهتر باشد که نخست، مختصراً دربارهٔ این هر سه تن توضیحاتی آورده شود.

۱ـ عباس قلی‌خان هروی (= عباس قلی‌خان شاملو)

ظاهراً معاصر شاه عباس صفوی بوده است. در «تذکرهٔ روز روشن» دربارهٔ او آورده شده که: «عباس قلی‌خان هروی خلف حسن‌خان شاملو بیگلربیگی هرات است.

مژه‌ام طوبی خوش برگ و بر طوفان است
خون چکان قطرهٔ اشکم ثمر طوفان است
خجل از بال فشان طائر چشم‌تر ماست
سر گرداب که در زیر سر طوفان است[۳]»

هم‌چنین در «تذکرهٔ نصرآبادی» دربارهٔ او چنین آمده:

«عالی جاه، عباس قلی‌خان حاکم هرات به اسم شاه عباس

پس که می باك به دور شاه دین بر خود زمان
سال می‌سازد زسلخ ماه امید جهان
طفل دریا گشته تا شاگرد جوش همتش
ابرها ازدیده، دل در شش جهت گوهر فشان

رای ابرها دیده، شده که عین است و قلب که شود لـ عبا باشد و در لفظ شش که باشد و جهتش که شین دوم است گوهرفشان شده نقطه‌اش ساقط شده، و مطلب حاصل است[۴]»(۱)

اما یك تذکرهٔ معاصر، اطلاعات و ابیات جالب‌تری از او به دست داده است:

«فرزند حسن‌خان شاملوست از فنون و فضائل حظّی وافر داشت. پس از فوت والدش به حکم شاه‌صفی حاکم هرات و بیگلربیگی خراسان شد مجلسش پیوسته محفل اهل فضل بوده و فقرا و مساکین را رعایت می‌نموده و شعر نیکو می‌سروده و این چند شعر ازوست:

نی خود آرایی زدوست چون بهارم آرزوست
آب و رنگ ترك برگ روزگارم آرزوست
لاف از گریه توان زد که دلی نرم کند
سنگ را آب نمودن هنر طوفان است.
با هم مگوی خلق جهان متفق نیند
دارند اتفاق ولی در نفاق هم[۵]»

۲ـ عباس قلی خان مظهر ایروانی (= عباس قلی‌خان پسیان)

در زمان محمدشاه قاجار می‌زیسته و از سرداران روزگار خود بوده، در جنگ هرات هم حضور داشته است. وی در سال ۱۲۷۱ هـ.ق. در هنگام حکومت شاهرود و بسطام، در همان جا مقتول شده، که شرح آن در «ناسخ‌التواریخ» آمده است[۶].

از عباس قلی خان مظهر ایروانی یا پسیان درتذکره‌ها، شرح حال و نمونهٔ اشعاری در دست نیست، اما قصائدی از او به صورت دست‌نویس در دست است[۷]. لازم به توضیح است که این عباس قلی‌خان پسیان، جد اعلای پسیان‌ها، از جمله کلنل محمد تقی‌خان پسیان محسوب است.

۳ـ عباس قلی‌خان مظهر خویی (= عبّاس قلی‌خان مظهر تبریزی)

اما عباس قلی‌خان مظهر خویی (= تبریزی)، که این مقاله دربارهٔ او پرداخته شده، از شاعران دورهٔ اول ناصری است. نگارنده ابتدا تصور می‌نمود که این شخص همان عباس قلی‌خان مظهر ایروانی (پسیان) است، اما بعداً با استقصا، جستجو و مطابقهٔ زمانی دریافت که این تصور کاملاً نادرست است.

□□□

شعر مظهر خویی

بیشترینهٔ شعرهای «مظهر» مشتمل است بر غزلیات، با مضامینی کاملاً عاشقانه و گاه عارفانه؛ در حال و هوای تصوف اسلامی؛ ظاهراً همان گونه که در کتاب «حدیقةالشعراء» ذکر شده، در چند سال آخر عمر کوتاهش «شوری به سرش افتاده لباس کسوت پوشیده سر به سیاحت گذاشت[۸]».

از قصائد او، چند تایی در مدح و منقبت حضرت پیامبر اکرم(ص) و امام علی(ع) و عید مولود آن جناب است. هم‌چنین درمدح «السلطان ناصرالدین شاه قاجار»، شهزاده عبدالباقی، حشمت‌الدوله، میرزادهٔ والاتزاد محمدباقر میرزا، شهزاده عمادالدوله.

دیگر اشعار دیوان او یکی مثنوی بلندی است درموضوعی عام، و مثنوی دیگری درمعراج حضرت رسول(ص)، از او قطعات و رباعیات چندی نیز در دیوانش مندرج است.

با معیارهایی بسیار دقیق، مظهر خویی شاعری است دست سوم و حتی فروتر، اما او در پایان یك دورهٔ شعری تاریخ ادب فارسی به نام «بازگشت» به سر می‌برده و شعرهای او می‌تواند از لحاظ تاریخ سبك شناسانهٔ شعر فارسی قابل توجه باشد، خصوصاً این که بلافاصله پس از این دوره، ما با دورهٔ مشروطه و سبك خاص و انقلاب ادبی مواجهیم که برای بسیاری از دوستداران ادب ممتاز و مهم است.

در غزل عموماً شیوه و سبك سخن‌گویی مظهر به یادآورندهٔ شعر سعدی است؛ یعنی همان شیوه‌ای که با نام «سهل و ممتنع» معروف است. گرچه گاه حد سخن را به محدودهٔ غزل سرای برجستهٔ دیگر، حافظ می‌کشاند اما بیشتر این است که مظهر در شعرگویی، زبان شعر را با زبان تخاطب و سخن‌گویی نزدیك می‌کند.

بسیار مشهود است که اصولاً با همین شاعر شیرین

سخن، یعنی شیخ سعدی، که خداوندگار سخن پارسی درنظم و نثر است، به مقابله و معارضه برخاسته. از جمله در غزلی به مطلع:

زلف مشکین که دل ریش مرا مرهم ازوست
بازنه گرچه دل شیفتگان درهم ازوست

و مقطع:

باده پیش است دگر کم منه از جام‌مئین
مظهر لطف زساقی است که بیش و کم ازوست،

به استقبال غزل معروف سعدی رفته، اما در بیت پنجم، در مقام انکار و تعریض می گوید:

عین شرك است نه توحید که سعدی گوید
«به جهان خرم از آنم که جهان خرم ازوست»

مظهر در غزلی دیگر، از همین شعر سعدی استقبال کرده، اما در بیت پایانی چنین سروده که:

خوبتر زین نتوان گفت که سعدی گوید
«به جهان خرم از آنم که جهان خرم ازوست»(!)

و در جایی دیگر، در مقطع غزل آورده است که:

غزل سعدی شیراز بود سحر ولی
شعر مظهر دم عیسی است که جانی دارد.(!)

درهر حال به همین سبب پیروی از استاد سخن، سعدی است که از کلمات و واژگان درشتناك و دشوار و نا به هنجار در شعر او خبری نیست و آن چه به چشم می خورد، کلمات ساده ای است که به راحتی، توسط او لباس شعر و نظم پوشیده. پس تعقید در شعر او چندان نیست و اشعار مبهم او، بیشتر از ذوق سرشار و فراوان او حکایت دارد و این گاه ابیات و مضامین بسیار لطیفی را به وجود می آورد. اما این بدان معنا نیست که همواره، در میدان فراخ شعر موفق و فیروز باشد. شعر او، اگر بیشتر مواقع از شور و درد و ذوق نشانی قاطع دارد، درمقابل از فضل و کمال و سواد بهره‌ای اندك تر دارد: ظاهراً شاعر کمتر در پی تحصیلات کلاسیك بوده و در سر درس و مدرسه با طالب علمان دیگر به مباحثه در ادبیت و عربیت پرداخته است. تحصیلات او، البته بیشتر منحصر بوده به همان آموزشهای «محمد امین دلسوز»، که پیش‌تر از آن یاد شد. گذشته از این، آن گونه که ذکر شده او عمر بسیار کوتاهی داشته (سی سال) که مطمئناً مجال و فرصت مطالعه و تتبع کافی در آثار پیشینیان را بدو نداده است.

نسخه‌های دیوان مظهر

الف ـ خطی

آقای «احمد منزوی» در «فهرست نسخه‌های خطی فارسی[9]»، هشت نسخهٔ خطی از دیوان مظهر معرفی می کند، که چند تا از آنها، از جمله نسخ ـ شخصیتی بوده که فعلاً نشانی از آنها در دست نیست:

۱ـ نسخهٔ مشهد، متعلق به «میرزا عبدالعلی تهرانی» ـ نوشتهٔ «میرزا فرزند میرزاابوالحسن ادیب کاشانی»، تبریز، اول ذیحجه ۱۲۹۴، با ستایشی از ناصرالدین [میرزا] در روزگار ولی‌عهدی درتبریز [الذریعه ۱۰۶۴:۹].

۲ـ نسخهٔ تبریز، ملی ۲۸۸۳: نوشتهٔ ۱۳۰۵ [نسخه‌ها ۲۹۹:۴].

۳ـ نسخهٔ تبریز، ملی ۲۶۶۹: نوشتهٔ ۱۳۱۹[10] [نسخه‌ها ۲۹۹:۴].

۴ـ نسخهٔ دانشگاه، ۴۰۷۰: شکسته نستعلیق یکی از دوستاران سراینده، ۱۴ ذیحجه ۱۳۰۵ در تبریز نزد او، و در تهران ۱۳۳۱ آن را کامل و تصحیح کرده است[11]. ۵۰ گ ۱۳ س [ف. دانشگاه ۳۰۵۳:۱۳].

۵ـ نسخهٔ مجلس، ۹۳۰۷: فهرست نشده، نستعلیق عیسی معین‌التجار کسایی (کسائی؟) ۱۳۰۶، از کتابهای دکتر مفتاح بوده. آغاز:

بتی است داده به کف تیر چشم جادو را
به صید شیر برد با مداد آهو را

۶۷ ص ۱۴ س [رؤیت]

۶ـ نسخهٔ تهران، ملی ۷۹۷/۱ ف: شکسته نستعلیق، با تاریخ ۱۳۰۶ در دفتر (ص ۱ ـ ۵۷ و ۸۰ ـ ۸۵) چند غزل است [ف. ملی ۳۲۸:۲].

۷ـ نسخهٔ تهران، دکتر مفتاح: نستعلیق آقاسی بختیاریی، شنبه ۲۳ ذیقعده ۱۳۱۲ دارای غزل، قصیده، بهاریه، مثنوی، رباعی [رؤیت].

۸ـ نسخهٔ تهران، فخرالدین نصیری: تاریخ یاد نشده [الذریعه ۱۰۶۳:۹].

ب ـ چاپی

دیوان مظهر تنها یك بار، در سال ۱۳۰۷، به خط «عباس علی» نامی و «بنا به فرمایش جناب مستطاب العالم المدقق آقامیرزا محسن سلمه‌الله قلمی و در کتابخانهٔ خیرالحاج ملاعباس‌علی سلمه‌الله» چاپ سنگی خورده است[12]. بخش اول این کتاب، دیوان «مستطاب اکمل‌الشعرا میرزا خرم کردشتی نورالله مرقده» (متوفی ۱۲۴۱ هـ.ق) می باشد[13]. این نسخه دارای حدود هزار و ششصد بیت می باشد.

نوشته‌های تذکره‌ها و تراجم احوال دربارهٔ مظهر خویی به ترتیب تاریخی

«اسمش عباس قلی خان از اعیان تبریز. پدرش زین‌العابدین چاپارچی‌باشی است. خودش خیلی ملاحت و صباحت منظر داشته. عاقبت شوری به سرش افتاده لباس کسوت پوشیده سر به سیاحت گذاشت. در همان اوقات که جوان صبیحی بوده به اقتضای صورت خود این تخلص را اختیار نموده سه غزل او را قلندرشاه[14] ـ که حالش در همین حرف میم بیان شده ـ فرستاده و وعده کرده که باز بعضی از اشعارش رابفرستد. تا سال هزار و دویست و شصت و سه در حیات بوده».

حدیقة‌الشعراء[15]

میرزا عباس قلی خان مظهر خویی ـ از فضلاء و شعرای اواخر قرن سیزدهم هجری بوده و در اواخر آن قرن به سی سال نرسیده در شهر طهران به رحمت ایزدی پیوسته دیوانش با دیوان خرم سال ۱۳۰۷ در تبریز به طبع رسیده و معروفست.

دانشمندان آذربایجان[16]

اسمه المیرزا عباس قلی‌خان زین‌العابدین چاپارچی‌باشی من فضلاء الشعراء فی القرن الثالث عشر و توفی بطهران. طبع دیوانه مع دیوان خرم فی ۱۳۰۷ فی تبریز. و قد ترجمه فی «دانشمندان آذربایجان». رأیت نسخه منه بخط المیرزا محمد بن المیرزا ابی‌الحسن الادیب الکاشانی فی اول ذی‌الحجه ۱۲۹۴ و فیه قصیده مدح ناصرالدین شاه اول ولایة عهده فی تبریز، و مدح العارف الحاج محمدابراهیم‌خان. والنسخه عندالمیرزا عبدالعلی الطهرانی نزیل مشهد خراسان اخیرا و اخری عند فخرالدین.

الذریعة الی تصانیف الشیعة[17]

از شاعران قرن سیزدهم هجری قمری است که در جوانی روی در نقاب خاك کشید. دیوان مرحوم مظهر به چاپ رسیده و اشعار لطیفی دارد.

بزرگان و سخن سرایان آذربایجان[18]

میرزا عباس قلی خان متخلص به مظهر فرزند زین‌العابدین چاپارچی‌باشی، از شاعران سدهٔ سیزدهم هجری قمری است. ستایش‌هایی از ناصرالدین شاه به روزگار ولیعهدی او کرده و در جوانی در تهران به رحمت ایزدی پیوسته است. دیوانش همراه دیوان خرم کردشتی به سال ۱۳۰۷ در تبریز چاپ شده است. و نسخه‌های خطی آن در کتابخانه ملی تبریز و تهران و کتابخانه مجلس و دانشگاه و... هست. نسخهٔ تبریز پیرامون ۱۶۰۰ بیت غزل و قصیده و قطعه و رباعی و مثنوی است.

سخنوران آذربایجان[19]

عباس قلی خان تبریزی متخلص به مظهر فرزند زین العابدین چاپارچی‌باشی از شاعران قرن سیزدهم هجری است. وی پس از تحصیلات متداول زمان در تبریز به سیاحت پرداخت. تا سال ۱۲۶۳ هجری زنده بود و نزدیك به سی سالگی در تهران زندگی را بدرود گفته است. دیوان اشعارش با دیوان خرم در سال ۱۳۰۷هـ.ق در تبریز به چاپ رسیده است.

فرهنگ شاعران زبان پارسی[20]

نامش میرزا عباس قلی خان فرزند زین العابدین چاپارچی‌باشی است و از شعرا و فضلای قرن سیزدهم هـ.ق بود. مظهر ستایش‌ها و مدح‌هایی در زمان ولی‌عهدی ناصرالدین شاه به او گفته است. دیوانش همراه دیوان خرم کردشتی به سال ۱۳۰۷هـ.ق در تبریز چاپ شده است و نسخه‌های خطی آن در کتابخانهٔ ملی تبریز و تهران کتابخانه مجلس اسلامی و دانشگاه موجود است. او در شعر مظهر تخلص می کرد. نسخهٔ موجود در تبریز حاوی ۱۶۰۰ بیت غزل و قصیده و رباعی و قطعه و مثنوی است.

تذکرهٔ شعرای آذربایجان[21]

نمونه‌هایی از اشعار مظهر خویی

بتی است داده به کف تیر چشم جادو را
به صید شیر برد بامداد آهو را
به گاه خنده سر زلف را به لب گیرد
نهفته خون کبوتر دهد پرستو را
تو ترك ساده ندانم هزار بابل سحر
چگونه تعبیه کردی دو چشم جادو را

□

منزل دوست مخوانید دل ویران را
نیست بر کلبهٔ درویش گذر سلطان را
نتوان برد به کویش دل و دین و جان را
عیب باشد که کسی زیره برد کرمان را
گوشهٔ ابروی خود را بنما بر زاهد
گو نگه دار اگر راست روی ایمان را

□

خدا را برد زاری‌های دل از من قرار امشب
به هیچ افسون نمی‌ارزد به غیر از وصل یار امشب
مرا از پا درافکندی به حالم رحم کن آخر
به دست ناله کم بسپار عنان اختیار امشب
خزان رفت و بهار آمد غمت را غم گسار آمد
درآ مظهر که یار آمد شدی خوش کامکار امشب

□

کفر زلف تو که بر اهل طریقت دین است
زاهد کجرو اگر راست رود دین این است
تندخویشد بشان خسرو خود را نازم
که همه تلخی ما در بر او شیرین است
تا ابد دست بر آن زلف سیاهش مرساد
مظهر از معتقد زاهد کوته‌بین است

□

روز فصل گل ایّام خزان این همه نیست
می بخور می که جهان گذران این همه نیست
با خرابات‌نشینان قلندر خوش باش
رونق صومعهٔ دیر مغان این همه نیست

□

ای گنج بیا در دل ویرانه نهان باش
ای آینه دور از نظر بی‌بصران باش

□

ماه من تا به رخ نقاب افکند
پرده بر روی آفتاب افکند
چین گیسو گشود لعبت چین
دل خلقی به رنج و تاب افکند
اشک چشم من است باران نیست
این که از دیده سحاب افکند
مظهرا این که بود از رخ دوست
از پس پردهٔ نقاب افکند

□

مگو که دوست جمال تو شد فراموشم
که حسرت غم هجر تو کرد خاموشم
به هر چه می‌نگرم روی تست در نظرم
هر آنچه می‌شنوم ذکر توست در گوشم

□

دل مجموع داشتم چندی
شد پریشان زلف دل‌بندی
در پی عشق می‌روم عمری
در ره عقل می‌شدم چندی
تا کی ای آرزوی دل شدگان
نالد از هجرت آرزومندی

□

پیوسته به یاد لب شیرین فرهاد
می‌کرد به تلخکامی خود فریاد (کذا)
جان داد و نیافت کام دل از شیرین
شیرین می‌گفت جان شیرین می‌داد.

□

سلطان حسن طلعت خود را ظهور داد
ذرّات را به مهر رخ خویش نور داد
بر دست و چشم و خال و خط و زلف خویش
شمشیر ناز و عشوه و کبر و غرور داد
هر جا رسید عشق ز غیرت همی بسوخت
خاکسترش به دست شمال و دبور داد

□

به هر محفل که از آشوب زلفت قصه سر کردم
دل آن جمع را چون زلف تو آشفته کردم
ز سختی کلامش زینهار ای سست پیوندان
که من با این همه بی‌باکی از تیرش حذر کردم

□

تا پی قتل من ابروی تو شمشیر کشید
کار تقبیر دگرباره به تقدیر کشید

دل دیوانه بسی ناله زد از دست غمت
عاقبت زلف تو بگرفت و به زنجیر کشید
در ازل بانی قدرت که به کف خامه گرفت
چو جوانی ترا دیده مرا پیر کشید

□

تا چند در شکنجهٔ هجران گدازیم
ای آفت قرار ببین بی‌قراریم
پامال باغبانم و سرکوب عندلیب
آخر ترحمی بکن ای گل به خواریم
اسبم رسید پیل اجل شاه مات شد
بگریست صد پیاده به حال سواریم

□

چو بزم خویش خالی دید ز اغیار
به خود هم شمع هم پروانه شد دل
برای زاهدان و بهتر رندان
گهی مسجد گهی میخانه شد دل
به هر محفل حدیث اوست مظهر
عجب اندر جهان افسانه شد دل

□

اگر دردم یکی بودی چه بودی
و گر من اندکی بودی چه بودی
به بالینم حبیبی یا طبیبی
از این هر دو یکی بودی چه بودی

□

طومار ریا نوشته دارد مظهر
سجّادهٔ فسق هشته دارد مظهر
مخلوق خدا را چه ز خرد و چه بزرگ
تسبیح آسا به رشته دارد مظهر

□

ای مرگ مرا زیار شرمنده مکن
نومیدم از آن نوگل فرخنده مکن
یار آید و جان رود خدایا نفسی
مهلت ده و در قیامتم زنده مکن

□

عقل و هوش و مال و ننگ و نام را
دادم از کف برگرفتم جام را
غلغل می ساقیا در بزم و عیش
بشکند غوغای خاص و عام را
جرعه‌ای زین بادهٔ آتش مزاج
پخته سازد زاهدان خام را
زلف بی‌آرام از آن شیدا بود
کز دل دیوانه برد آرام را
با دل افتاده چندین درنیافت
هیچکس صیّاد مرغان رام را
شد دلم دیوانه ترسم عاقلان
بگسلد این بار بندد دام را
مظهر از جور فلك وایس فتاد
پیش نه ای لطف جانان کام را

□

تو به قد سرو و به رخ ماه و به مو یاسمنی
نیست چون عارض زیبات گلی در چمنی
نبود حور بدین خال و خط و عارض و مو
که تواند بزند پیش رخت لاف منی
از قیام تو قیامت شو هر سو پیدا
وز نشست تو بهشتی بود هر انجمنی
گر درآیی به سخن هیچ نگویند سخن
غیر توصیف دهان تو محبّان سخنی

گر برانی نرود بر در دیگر مظهر
دارد از زلف سیاه تو به گردن رسنی

□

از خدا خواهم غم و رنج و بلا
ای بلایش را تن و جانم فدا
عشق او تا در دل دیوانه است
آشنایانم همه بیگانه است
عشق بر عالم فکنده غلغله
عشق شیران را کشد به سلسله
عشق مسجد می‌کند میخانه را
عشق کعبه می‌کند بتخانه را

■ آن چه از اشعار و ابیات مظهر انتخاب شد از دیوان چاپ سنگی او (تبریز، ۱۳۰۷، بی صفحه شمار) نقل گردیده است.

یادداشتها:

۱ ـ محمد امین دلسوز: ظاهراً از شعرای معروف عصر خود [قرن سیزدهم] بوده و دیوانش، که غالب اشعار آن از قبیل نوحه و یا مدیحهٔ اهل بیت عصمت (ع) می‌باشد، در تبریز چاپ سنگی خورده است. متأسفانه دسترسی به این دیوان میسر نشد امّا در «ریحانة الادب» دو نمونه از اشعار ترکی آذربایجانی و فارسی وی آمده که در اینجا نقل می‌شود:

۱ ـ نوله بیر ال یته اول زلف مطرا الینه
بلکه سررشته دوشه عاشق رسوا الینه
۲ ـ قیس تك کوه و بیابانده سرگردانم
یوخدی بیر مرد الیمی تاویره لیلی الینه
۳ ـ چوخ سعادتدور عزیزان اولا بیر فصل بهار
یتیشه دامن گل بلبل شیدا الینه
۴ ـ بی‌شك و شبهه اولور هرایکی دنیاده عزیز
ویره گر یوسفی هرکیمسه زلیخا الینه
۵ ـ گنه یوزمین دل دیوانه‌نی زنجیر ویروب
تاپشوروبدر اویکی زلف چلیپا الینه

ترجمه پنج بیت اخیر به فارسی(از دوست فاضل آقای حسین مختاری):

۱ ـ چه می‌شود اگر دست به آن زلف مطرّا برسد، بلکه سررشته به دست عاشق رسوا برسد. ۲ ـ هم چون قیس در کوه و بیابان حیران و سرگردانند، و مردی نیست که دستم را به دست لیلی بدهد. ۳ ـ ای عزیزان، اگر فصل بهار شود، سعادتی است [تا مگر] دامن گل به دست بلبل شیدا برسد. ۴ ـ هر کسی که دست یوسف را به دست زلیخا، بدون شك و شبهه عزیز هر دو دنیا می گردد. ۵ ـ باز دل صد هزار عاشق دیوانه را به زنجیر کرده است و به دست آن دو زلف چلیپایی داده است.

«نیز از اشعار پارسی او مخمّساتی است که در دیباچهٔ دیوانش در هر یك از حروف بیست و هشت گانهٔ زبان عربی مخمّسی گفته است»: [در حرف الف]

از الف اول احد کاو را سزا باشد ثنا
اعلم است واعظم است واکرم است او برملا
آن که از صنعش پدید آمد جمیع ماسوا
از عدم آورده آب و آتش و خاك و هوا
آدمی را داد با آن‌ها چنین نشو و نما

[در حرف ی]

یاه یار یابحق نور پاك حیدری
یا باحمد پادشاه مسند پیغمبری
یوسف آسا خواهم از چاه غم درآوری
یوم حشر دادرس بر عرصهٔ محشر بری
یارو دلسوز شو بر حرمت آل عبا

ریحانة الادب، محمد علی مدرس تبریزی، جلد دوم، ص ۲۲۶ ـ ۲۲۷.

همچنین ن. ك:

دانشمندان آذربایجان، محمد علی تربیت، ص ۱۵۱.

۲ ـ دربارهٔ این «میرزا سروش» متأسفانه اطلاعاتی در تذکره‌ها و کتاب‌های تراجم احوال به دست نیامد.

۳ ـ تذکرهٔ روز روشن، مولوی صبا، ص ۵۲۰ ـ ۵۲۱.

۴ ـ تذکرهٔ نصرآبادی، میرزا محمد طاهر نصرآبادی، ص ۵۳۹.

۵ ـ گلزار جاویدان، محمود هدایت، جلد دوم، ص ۸۸۷

۶ ـ ناسخ التواریخ، میرزا محمد تقی لسان‌الملک سپهر، جزء دوم از سلاطین قاجاریه، ص ۲۶۸؛ جزء چهارم از سلاطین قاجاریه، ص ۱۱۲ ـ ۱۱۴.

۷ ـ متعلق به دانشمند گرامی، آقای دکتر حسینعلی سلطان زادهٔ پسیان، استاد بازنشستهٔ دانشگاه تهران، و ساکن تهران. بنا به نوشتهٔ «سخنوران آذربایجان» [تألیف آقای عزیز دولت آبادی، جلد اوّل، ص ۲۶۲] غزلیّاتی از مظهر ایروانی در کتاب «قیام کلنل» (نوشتهٔ ؟ چاپ ؟) آمده است.

۸ ـ حدیقة الشعراء، سید احمد دیوان بیگی شیرازی، جلد سوم، ص ۱۶۸۴.

۹ ـ فهرست نسخه‌های خطی فارسی، احمد منزوی، جلد سوم، ص ۲۵۳۴.

۱۰ ـ برطبق نوشته آقای «میر ودود یونسی» (در «فهرست کتابخانهٔ ملی تبریز» جلد دوم، ص ۶۶۵) ظاهراً در این نسخه «آخر بعضی رباعی‌ها و اشعار متفرقه خارج از متن دواوین رقم احمد دارد که گاهی با تاریخ ۱۳۱۱ هـ ق و گاهی با ۱۳۱۹ هـ ق مورخ و معلوم می‌شود. کاتب در ۱۳۱۱ هـ ق از تحریر دیوان فراغت یافته و بعد در تاریخ ۱۳۱۹ هـ ق نیز یادداشت‌هایی در حواشی مرقوم داشته است. به علاوه یادداشت یادگاری از سال مزبور تا سال ۱۳۱۹ هـ ق در حواشی و اوراق سفید دیده می‌شود».

۱۱ ـ اگر مظهر حداقل تا ۱۳۰۵ هـ ق زنده بوده که به دوستارش درکتابت و تصحیح دیوانش کمک کرده باشد، آیامنطقی است که تنها سی سال عمرکرده باشد، درحالی که بنا به اظهار صریح:

حدیقة الشعرا، سیداحمد دیوان بیگی شیرازی، جلد سوم، ص ۱۶۸۴.

فرهنگ شاعران زبان پارسی از آغاز تا امروز، عبدالرفیع حقیقت (رفیع)، ص ۵۲۶ـ۵۲۷، تا سال ۱۲۶۳ زنده بوده است!

۱۲ـ علاوه بر تذکره‌های معاصر، که از این دیوان چاپ سنگی خبر داده‌اند، در فهارس زیر نیز به این چاپ اشاره شده است:

ـ الذریعه الی تصانیف الشیعه، شیخ آقابزرگ الطهرانی، القسم الثالث من الجزء التاسع، ص ۱۰۶۳ـ۱۰۶۴.

ـ فهرست نسخه‌های خطّی فارسی، احمد منزوی، جلد سوم، ص ۲۵۳۴.

ـ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی، خان‌بابا مشار، جلد دوم، ص ۲۲۹۸ و ۲۳۷۲ـ۲۳۷۳ مؤلّفین کتب چاپی فارسی و عربی، خان‌بابا مشار، ج ۳، ص ۶۹۹.

در صفحهٔ ۲۳۷۲ فهرست کتاب‌های چاپی فارسی، مشار از یک دیوان شخصی به نام مظهر ـ بی‌هیچ اشارتی دیگر نام برده شده ـ که در کلکته، ۱۲۶۷هـ ق و لاهور، ۱۹۲۲م، چاپ شده است.

۱۳ـ «کردشت قریه‌ای است از بلوک دزمار قراجه داغ که در کنار رودخانه ارس واقع شده است. میرزا خرم کردشتی متولد ۱۱۶۶هـ ق می‌باشد. او از شعرای معروف قراجه‌داغ و از ارادتمندان کمر بسته کاظم‌خان قراجه‌داغی بود. او در طبابت استادی و مهارت تمام داشته واشعارخوب هم می گفته. روزی یکی از دشمنان کاظم‌خان مریض می‌شود و خرّم را برای طبابت به خانه‌اش دعوت می کند. کاظم‌خان دستور می‌دهد به جای معالجه او را بکشند. خرّم به مقتضای اصول مقدّس طبابت و انسانیّت آن مریض را معالجه می کند و مورد عتاب و غضب کاظم‌خان قرار می گیرد و این بیت را فی البدیهه می گوید:

گویی که قدح پر کن و کجدار و مریز
فرمان برم و چون کنم و چاره ندارم

روی این اصل کاظم‌خان خرّم را به اهر تبعید کرد و در آنجا ماند و مشغول کار شد و در سال ۱۲۴۱هـ ق فوت کرد. خرّم در هفتاد سالگی دیوان خود را جمع آوری کرد و در سال ۱۳۰۷هـ ق با دیوان مظهر خویی در یک جلد چاپ شده است. دیوان او حاوی یکهزار و ششصد بیت می‌باشد.»

تذکرهٔ شعرای آذربایجان (تاریخ زندگی و آثار)، محمّد دیهیم، ج ۱، ص ۲۲۹ـ۲۳۰. همچنین «نسخه‌ی خطّی دیوان او در کتابخانه‌ی مرحوم حاجی محمّد نخجوانی به شماره ۲۶۱۶ به خط نسخ خود خرّم مورّخ ۱۲۳۶هـ ق موجود است. (می‌توان نگاه کرد به):

فهرست کتابخانهٔ ملی تبریز، جلد دوم، ص ۵۶۰.

دانشمندان آذربایجان، ص ۱۳۴،

نگارستان دارا، ص ۱۸۹،

ریاض الجنة روضه ۵ قسم ۲ ص ۸۲۵،

سخنوران آذربایجان، ص ۱۱۱».

به نقل از: تذکره شعرای آذربایجان (تاریخ زندگی و آثار)، محمد دیهیم، ج ۱، ص ۲۳۳.

۱۴ـ «میرزا محمود خویی معروف به قلندرشاه ـ صاحب خط و ربط و کفایت و دانش. قلندرشاه مدّتی که مشهد مقدس را مرحوم نایب‌السلطنه عبّاس میرزا حکومت داشت و بیشتر یکی از فرزندان را به نیابت حکومت می گذاشت کار پیشکاری می کرد.

مدّتی هم در کرمانشاهان به وزارت محبّ علی‌خان ماکویی اشتغال داشت. اما در تمام عمر طالب صحبت فقرا و عرفا [بود] و خدمت بسیاری از ایشان رسیده و فیوضات دیده به واسطه وسعت مشرب سابقه دائم‌الذکر و الفکر ومراتب او را دو اذکار [بوده] و غالباً شبها را بیدار است. اما شعر اوقات دائمی صرف آن کار نداشته که تخلص و دیوانی داشته باشد. گاهی به آزمایش طبع چیزی می گفته امّا خوب می گفته. حالا که تارک است. این اشعار را خودشان به خاطر و مسوّده داشتند، دادند و فرمودند و نوشتم. فقیر در کرمانشاهان، در وقتی که هفتاد سال از عمرشان گذشته بود ملاقاتشان می کردم. بسیار با ذوق وخوش و الیف وخلیق و شفیق و با همان وسعت مشرب... و امّا میرزا محمود قلندر شاه علیه رحمة‌الله و الرضوان در کرمانشاهان در روز یک شنبه دهم شهر صفر سنهٔ هزار و دویست و نود و شش هجری بدرود جهان نمود و از محنت جهان برآسود و احبّا را به فرقت خود قرین هزارگونه الم فرمود. رَحِمه‌الله.»

حدیقة‌الشعراء، سیّداحمد دیوان‌بیگی شیرازی، جلد ۳، ص ۱۵۸۸ و ۱۵۹۱. نمونهٔ اشعارش هم در صص ۱۵۸۸ـ۱۵۹۱.

۱۵ـ حدیقة الشعراء، سیّداحمد دیوان بیگی شیرازی، جلد۳، ص ۱۶۸۴.

۱۶ـ دانشمندان آذربایجان، محمّدعلی تربیت، ص ۳۴۹.

۱۷ـ الذریعه الی تصانیف الشیعه، شیخ آقا بزرگ طهرانی، جلد ۹، بخش ۳، صص ۱۰۶۳ـ۱۰۶۴.

۱۸ـ بزرگان وسخن سرایان آذربایجان غربی، محمود رامیان (و دیگران)، ص۱۸۹.

۱۹ـ سخنوران آذربایجان، عزیز دولت ابادی ج۲، صص۸۸۴ـ۸۸۶.

۲۰ـ فرهنگ شاعران زبان پارسی از آغاز تا امروز، عبدالرفیع حقیقت(رفیع)، صص ۵۲۶ـ۵۲۷.

۲۱ـ تذکرهٔ شعرای آذربایجان (تاریخ زندگی و آثار)، محمّد دیهیم، جلد۴، ص۱۱۲ـ۱۱۳.

کتاب شناسی منابع و مآخذ:

۱ـ تربیت، محمّدعلی: دانشمندان آذربایجان، ج۲، کتابخانهٔ فردوسی، تبریز، بی تا.

۲ـ حقیقت (رفیع)، عبدالرّفیع: فرهنگ شاعران زبان پارسی از آغاز تا امروز، شرکت مؤلّفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۸.

۳ـ خرّم کردشتی (و) مظهر خویی: دو دیوان در یک مجلّد، ۱۳۰۷ هـ ق، تبریز، چاپ سنگی.

۴ـ دولت‌آبادی، عزیز: سخنوران آذربایجان، مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران (دانشگاه تبریز) ۲ ج، تبریز، ۱۳۵۷.

۵ـ دیوان بیگی شیرازی، سیّداحمد: حدیقة الشعراء (در شرح حال و آثار شاعران و عارفان و صوفیان و هنرمندان و دانشمندان دورهٔ قاجاریّه از سال ۱۲۰۰ تا ۱۳۰۰ هـ ق)، جلد سوم (م ـ ی)، با تصحیح و تحشیهٔ عبدالحسین نوایی، زرّین، ۱۳۶۶.

۶ـ دیهیم، محمّد: تذکرهٔ شعرای آذربایجان (تاریخ زندگی و آثار)، چاپ آذر آبادگان، تبریز: جلد اول، ۱۳۶۷؛ جلد دوم، ۱۳۶۹

۷ـ رامیان، محمود (و تمّدن، محمّد + تکش، علاءالدین): بزرگان و سخن سرایان آذربایجان غربی، بی نا، بی تا.

۸ـ سپهر، محمّد تقی‌خان لسان‌الملک: ناسخ التواریخ، جزء دوم (و) چهارم از سلاطین قاجاریه، تصحیح و حواشی محمّدباقر بهبودی، اسلامیة، ۱۳۵۳.

۹ـ سیّد یونسی، میرودود: فهرست کتابخانهٔ ملّی تبریز، جلد دوم (کتب خطّی، اهدایی مرحوم حاج محمّد نخجوانی)، کتابخانهٔ ملی تبریز، تبریز، ۱۳۵۰

۱۰ـ طهرانی، الشیخ آقا بزرگ: الذریعه الی تصانیف الشیعه، القسم الثالث من الجزء التاسع، دارالاضواء، بیروت، الطبعة الثالثة، بی تا.

۱۱ـ مدرّس تبریزی، میرزامحمّدعلی: ریحانة الادب فی تراجم المعروفین بالکنیة واللقب یاکنی والقاب، جلد پنجم (و) دوم، کتابفروشی خیّام، بی تا.

۱۲ـ مشار، خان بابا: فهرست کتاب‌های چاپی فارسی، جلد دوم، بی نا، تهران، ۱۳۵۱.

۱۳ـ مشار، خان بابا: مؤلفین کتب چاپی فارسی و عربی، جلد سوم، بی نا، ۱۳۴۱.

۱۴ـ منزوی، احمد: فهرست نسخه‌های خطّی فارسی، جلد سوم، نشریهٔ شمارهٔ ۳۳ مؤسسهٔ فرهنگی منطقه‌ای، ۱۳۵۰

۱۵ـ مولوی صبا: تذکرهٔ روز روشن، تصحیح رکن‌زادهٔ آدمیّت، تهران، ۱۳۴۲.

۱۶ـ نصرآبادی، میرزا محمّدطاهر: تذکرهٔ نصرآبادی، به تصحیح و مقابلهٔ وحید دستگردی، کتابفروشی فروغی، ج۳، ۱۳۶۱.

۱۷ـ هدایت، محمود: گلزار جاویدان، مجلّد دوم، بی نا، تاریخ مقدّمه ۱۳۵۴.

. ■ توضیح ادبستان: به اطلاع خوانندگان علاقمند می‌رسانیم که از آقای کامبار عابدی، نویسندهٔ مقالهٔ بالا قبلاً با نام «ك. مانی» رشته مقالات با ارزش دیگری در ادبستان به چاپ رسیده است.

● سه داستان کوتاهِ کوتاه

بوی گند جنازه
بازی بزرگان
مجازات شیر

● سرگیو رامیرز - نیکاراگوئه
● ترجمهٔ-اسدالله امرایی



بوی گند جنازه

صبح آفتاب نزده، مارش عزا در سراسر شهر طنین انداخت. ناقوسهای عزا در کلیساها به صدا درآمد. زمزمه مردمی که از خیابانهای نیمه تاریک به طرف کلیسا می‌رفتند معلوم کرد که مادر «عالیجناب» در کاخ مرده‌اند.

سراسر کشور غرق در ماتم و عزا شد و دریایی از پرچمهای سیاه به حالت نیمه افراشته به اهتزاز درآمد.

جنازه را ملبس به لباس سفید فرشتگان در شهر گرداندند، بی‌آنکه تاریخ دفن را مشخص کنند. تا اینکه «عالیجناب» ریاست جمهوری اعلام فرمودند مادرشان هرگز دفن نخواهد شد بلکه در کلیهٔ مراسم و تشریفات لشگری و کشوری درکنار ایشان خواهند نشست.

روزهای اول، پیشخدمتها به راحتی می‌توانستند جنازه را بیارایند و بر آن لباس بپوشانند و آن را سمت راست «عالیجناب» به شکل آبرومندانه‌ای بنشانند. اما به دلیل نامرغوب بودن جنس مومیایی وطنی، پس ازمدت کوتاهی بوی تعفن بسیار مشمئز کننده شد.

در میهمانیهای رسمی بانوان از ترس آنکه مبادا خاطر مبارك عالیجناب ریاست جمهوری آزرده شود، استفراغ خود را می‌بلعیدند. مقامات عالی هم با ضربه‌های موسیقی سر خود را به چپ و راست می‌جنباندند. آقایان هم در کاخ مطابق معمول رفتار می‌کردند و گاهی لذیذترین لقمه‌ها را از بشقاب خود به بانو تقدیم می‌کردند. سفرا هنوز مجبور بودند به دست‌بوس بانو بروند. هر چند وقتی دست جواهرنشان را می‌گرفتند، گوشت گندیدهٔ سبز مردار به دستهاشان می‌چسبید.

بانو با نقابی که به چهره کشیده بودند با آرامش و وقار تمام شاهد فساد و پوسیدگی خود بودند و بی‌دریغ هوا را مسموم می‌کردند و با گوشهای تیز خود شق ورق به سر درهای روحانی دربار وخطابه‌های اغوا کنندهٔ سفیر زنبارهٔ فرانسه گوش می‌سپردند و در صندلی طلایی خود لم می‌دادند.

بالاخره روزی رسید که خدمتکاران روزلب و گونه را مستقیما به استخوان بانو می‌مالیدند و موهای خشك و رنگ باخته را با کلاه گیس زرق وبرق‌دار می‌پوشاندند. دست او را صاف نگه داشته بودند تا همیشه آمادهٔ دستبوسی باشد.

زمانی که سفیر مرگ، بار دیگر در دربار زانو زد و یکبار دیگر ناقوسهای عزا در کلیسا به صدا در آمد. و مرگ بانوی اول مملکت اعلام شد، وزرا، سفرا و مقامات صاحب نفوذ کاملاً به بوی گند مردار و کرمهایی که توی بشقاب و استکانهای عرقشان می‌لولیدند خو کرده بودند.

بازی بزرگان

تعدادی از دوستان و آشنایان لشگری و کشوری تولد حضرت ریاست جمهوری را در یکی از گاوداریهای بی‌شمارش که روبه دریا قرار داشت، جشن گرفته بودند. بعد از صرف غذا و اتمام سخنرانیها و تعارفات معمول، میهمانان تصمیم گرفتند راهی بیابند تا عالیجناب را از حالت افسردگی و اخلاق گه مرغی درآورند. یکی با لودگی، یکی با رقص و آواز و تقلید، و خلاصه، هرکه هرچه در چنته داشت به کار زد. اما هیچ یك از این هنرنمایی‌ها افاقه نکرد.

وقتی گارد محافظ آماده شد. عالیجناب دستور دادند اتومبیل رابیاورند. در همین موقع وزیر فرهنگ فکر بکری کرد و با ذوق و شوق پیشنهاد انجام یك بازی را داد که اسم آن را «ویلیام تل بازی» گذاشت.

در توضیح دستور بازی گفت: «چون تیر و کمان نداریم، حضرت شخص اول با تپانچه میوه‌ای را که مدعوین به ترتیب مقام و منزلت بر سر می گذارند، نشانه بروند و بزنند.

مقام عالی موافقت فرمودند و بلافاصله همان وزیر فرهنگ ذوق زده و خوشحال، انبه‌ای را که همسرش با دلشوره به دست او داد روی سر گذاشت. رییس مشاوران نظامی به حالت خبردار جعبهٔ اسلحه را دربرابر ایشان گرفت. ریاست جمهوری یك تپانچه کالیبر ۴۵ اسمیت اندوسن دسته صدفی را انتخاب کردند.

همان طور که بعضی‌ها انتظار داشتند گلوله کاری بود و مغز وزیر را به دیوار پاشید. انبه بی آنکه خش بردارد به زمین افتاد.

مراسم تشییع جنازهٔ وزیر فرهنگ بسیار با شکوه برگزار شد.

مجازات شیر

بعد از محاکمه‌ای طولانی که چهارده ماه به طول انجامید، شیر محکوم به اعدام شد. اما در آخرین لحظه جانور وحشی با استفاده از اختیار تام مقام ریاست‌جمهوری، مبنی بر عفو محکومین که ویژهٔ محکومین جرایم عادی بود، از مرگ نجات یافت.

شیر زندانی سیاسی بود.

در باغهای اطراف کاخ ریاست جمهوری قفسی با میله‌های نقره‌اندود قرار داشت که دوستان رییس‌جمهور به عنوان هدیهٔ تولد به ایشان اهداء کرده بودند. مقرر شد شیر از آن پس در آن قفس زندانی باشد. شیر که در آنجا چاخوش کرده بود کنگر خورد و لنگر انداخت. با اشتهای سیری ناپذیر و مثل یك اژدها خوراك می‌خورد.

رییس پلیس امنیتی که مرد زیرکی بود دریافت که شیر وسیله‌ای عالی برای اقرارگرفتن از مظنونین سیاسی است. دستور داد قفس کوچکی کنار قفس شیر بسازند. از آن پس زندانیان سیاسی را به آن قفس می‌انداختند. زندانی بخت برگشته شب و روز باید خود را به میله‌ها می چسباند تا از شر پنجه‌های مرگبار شیر در امان بماند.

یك شب یکی از زندانیان از پا افتاد و به خواب رفت و شیر او را بلعید. خبر بلافاصله به گوش سازمانهای حقوق بشر بین‌المللی رسید. دوایر حقوق بشر از عالیجناب رییس‌جمهور درخواست رسیدگی کردند و ایشان که از زیرپا گذاشته شدن اصول تمدن به شدت خشمگین شده بودند، فرمان احضار شیر را به دادگاه صادر کردند.

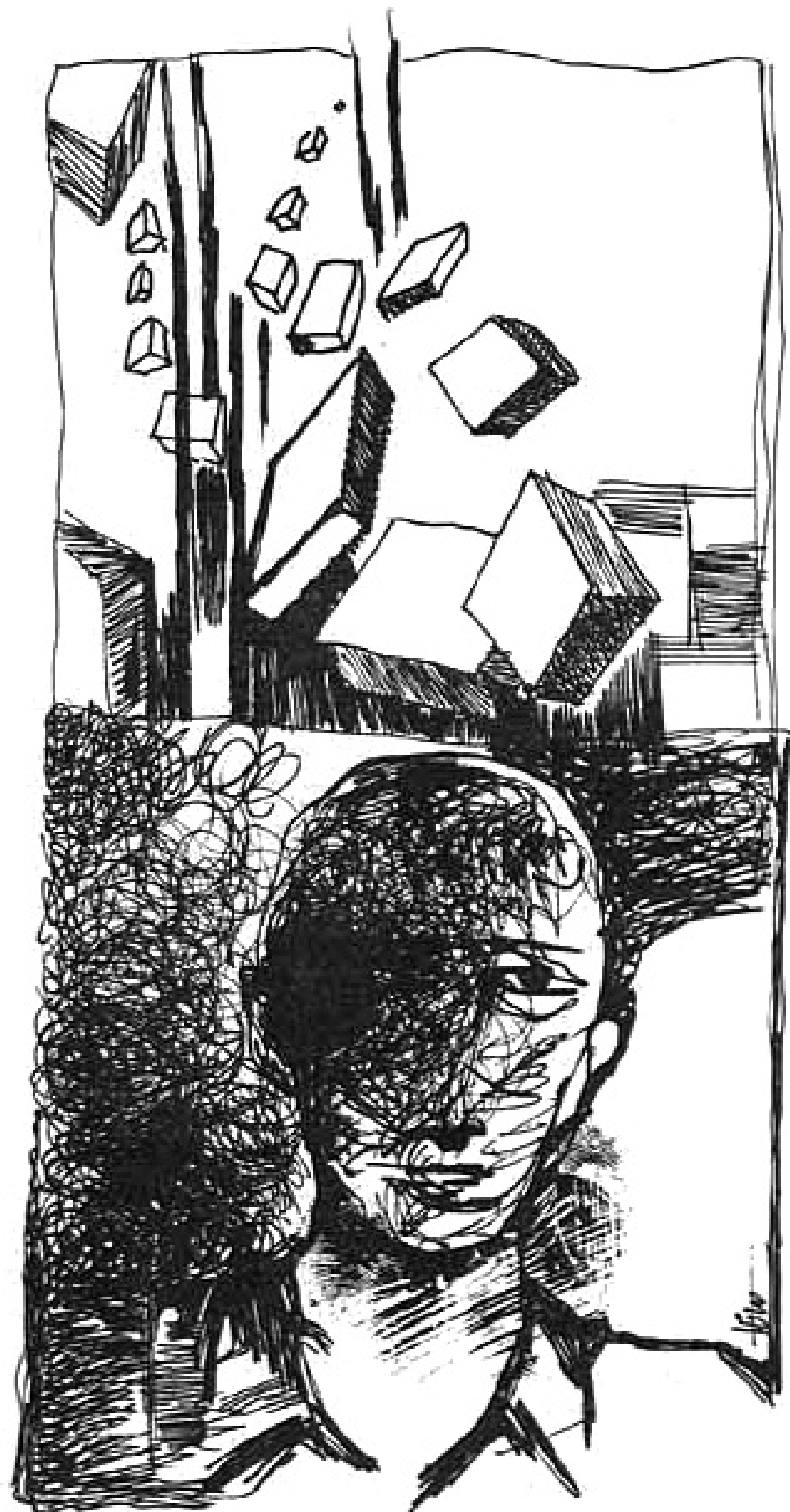
اوضاع شورای نظامی بی‌نهایت پیچیده و بغرنج بود. شیر سرنوشت خود را به دست وکیل مجربی که آدمهای خیر مملکت برای دفاع از او انتخاب کرده بودند سپرد. این افراد که نمی‌خواستند نامشان فاش شود بهترین وکیل جنایی را برای دفاع از شیر گرفته بودند. اما این تمهید هیچ فایده‌ای نداشت و شیر دوباره به مرگ محکوم شد. گفته می‌شود در آخرین مهلت عالیجناب رییس‌جمهوری باز هم تفقد فرمودند و زندگی شیر محکوم به‌مرگ را نجات دادند و مقرر شد که باغ تا ابد زندان شیر باشد.

زمان گذشت. و شیر اجازه یافت از زندان خارج شود و در میان مردم بگردد و دست و پای آنهارا بلیسد. اگر چیزی به او می‌دادند خوشحال می شد. در یکی از گردشهای روزانه‌اش یکی از شهودی را که در محاکمه علیه وی شهادت داده بود، دید و او را خورد. مجدداً شورای نظامی تشکیل شد و غیره و ذالك...

پانویس:

سرگیو رامیرز (SERGIO RAMIRES) در سال ۱۹۴۲ در نیکاراگوئه به دنیا آمد. در سال ۱۹۶۴ در رشته حقوق فارغ‌التحصیل شد و از آن پس در «کاستاریکا» رحل اقامت افکند. داستانهای کوتاه زیادی از او به چاپ رسیده است. داستان‌های حاضر از مجله MUNDUS ARTIUM از انتشارات دانشگاه اوهایو انتخاب شده است. عنوان قصّه‌ها، به ترتیب:

1- THE STENCH OF CORPSES
2- WAYS TO AMUSE THE BORED PRESIDENT
3- PROSECUTION OF THE LION



● گفتگو با فرامرز پایور

آنچه خود داشت زبیگانه تمنّا می‌کرد

● میر محمود میرزاده



فرامرز پایور در سال ۱۳۱۱ در تهران متولد شد. پدرش استاد زبان فرانسه بوده و در نقاشی نیز استعداد فراوان داشت و تابلوهای زیادی از او باقی است. جدش «مصورالدوله» نقاش معروف دوران قاجار نیز با موسیقی نیز آشنائی کامل داشته و ویلن و سنتور را به خوبی می نواخته است و با کلیه استادان موسیقی زمان خود مأنوس بوده است. پایور از ۱۷ سالگی تحصیل موسیقی را نزد استاد ابوالحسن صبا شروع کرده و ظرف شش سال آموزش مداوم، کلیه ردیفهای موسیقی ایرانی را روی سنتور ـ ساز تخصصی خود ـ نزد استاد فرا گرفت و به جایی رسید که همراه با ساز استاد، نوارهایی در رادیو پر کرد که هنوز هم نمونه‌هایی از آنها نزد علاقه‌مندان به موسیقی اصیل ایرانی باقی است.

پس از فوت استاد صبا، پایور به معلومات خود قناعت نکرد و نزد استادانی چون عبدالله دوامی، موسی معروفی، نورعلی برومند به تکمیل تحصیلات خود در زمینه موسیقی ایرانی و فرا گرفتن دوره‌های دیگر از ردیف قدمای موسیقی ملی ایران از قبیل میرزا حسینقلی، میرزاعبدالله و درویش خان پرداخت و به

این وسیله محفوظات خود را در زمینهٔ موسیقی اصیل ایرانی به حد کمال رسانید. او ضمناً سعی نمود آنچه از موسیقی قدیم ایران که نزد استادان باقی و تا آن زمان سینه به سینه حفظ شده بود، به خط نت در آورد که اجمالاً عبارتند از:

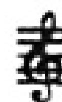
- ردیف آوازی موسیقی ایران به نقل از استاد دوامی.
- کلیه تصانیف قدیم ایران ساخته شیدا، عارف، سماع حضور و استادان دیگر.
- کلیه آثار درویش خان و....

آنچه که در بالا ذکر شد، اولین آثار ساخته شدهٔ موسیقی سنتی وملی ایران هستند که پایور درنظر دارد تمامی آنها را بچاپ رسانیده و در دسترس هنرمندان قرار دهد تا از خطر نابودی و فراموشی و احیاناً دستکاری در امان بمانند.

فرامرز پایور در زمینهٔ فعالیت در عرصهٔ موسیقی ایران بخصوص سنتور کار خود را از سال ۱۳۳۴ شروع کرد وضمن تدریس سنتور در هنرستان موسیقی ملی، برنامه‌های تکنوازی و هم نوازی (همراه با استاد صبا و استاد تهرانی و سایر هنرمندان زمان) اجرا می کرد.

با تأسیس تالار رودکی در تهران، پایور هر ماهه مرتباً برنامه‌های موسیقی اصیل ایرانی را در این تالار به معرض اجرا گذاشت و کنسرتهایی به طور مداوم در این تالار برگزار کرد.

در سال ۱۳۴۵ فرامرز پایور برای تحصیل زبان انگلیسی به لندن مسافرت نمود و سه سال به تحصیل زبان پرداخت و در آنجا به دریافت درجهٔ تخصصی زبان از دانشگاه کمبریج نائل آمد. در اواخر تحصیلات خود از طریق دانشگاه لندن و کمبریج، رسیتالهائی برای معرفی موسیقی ایرانی همراه با



سخنرانی، در این زمینه انجام داد و در این مورد جوایزی از طرف دانشگاههای نامبرده دریافت نمود.

بعد از مراجعت از انگلیس فرامرز پایور اغلب برای اجرای کنسرت و معرفی موسیقی ایرانی به کشورهای خارج مسافرت می‌کرد. این مسافرتها اغلب با گروه کوچکی از نوازندگان سازهای ملی ایران بنا به دعوت و یا بصورت روابط فرهنگی کشورهای مختلف جهان انجام می‌شد. در این رابطه پایور با گروه خود به فرانسه، انگلیس، ایتالیا، ترکیه، شوروی، هلند، هندوستان، پاکستان، افغانستان و فیلیپین مسافرت نموده، و در آمریکا بنا به دعوت ۲۲ دانشگاه، برای شناساندن موسیقی ایرانی مدت دوماه با گروه خود به اجرای برنامه های موسیقی پرداخت. به این ترتیب فرامرز پایور کلیه همّ خود را صرف شناساندن و معرفی موسیقی اصیل ایران چه در خارج و چه در داخل کشور نمود و در مقابل هجوم افسار گسیخته موسیقی مبتذل غربی سعی نموده هموطنان خود را تا حد امکان با موسیقی واقعی و اصیل خودشان آشنا کند.

در مورد آثار موسیقی فرامرز پایور، علاوه بر تصانیف مختلفی که برای خوانندگان اصیل ساخته و ضبط نموده، بیشتر آثارش برای سنتور است که اغلب به چاپ رسیده و منتشر شده است. از آن جمله است:

۱ـ دستور سنتور ـ برای مبتدیان این ساز، در سال ۱۳۴۰ چاپ شده وهنوز هم مورد استفاده هنرآموزان و هنرجویان این ساز است.

۲ـ سی قطعهٔ چهار مضراب ـ برای سنتور.

۳ـ هشت آهنگ ـ برای سنتور که سالهای قبل به چاپ رسیده است.

۴ـ دورهٔ عالی (ردیف چپ کوك) ـ برای سنتور.

۵ـ قطعات موسیقی مجلسی ـ ساخته و تنظیم شده برای سنتور که شامل چهار مضراب و قطعات گروه نوازی است.

۶ـ مجموعه پیش در آمد و رنگ ـ به نت ویلون.

۷ـ پرنیان ـ دو نوازی برای سنتور و تار.

۸ـ گفتگو ـ دو نوازی برای سنتور و کمانچه.

۹ـ فانوس ـ دو نوازی برای دو سنتور.

۱۰ـ تئوری موسیقی ایرانی.

۱۱ـ قطعه «شهر آشوب» ـ از رنگهای قدیم ایران تنظیم شده برای سنتور.

۱۲ـ دوره ابتدائی ـ برای نوآموزان سنتور.

۱۳ـ رهگذر ـ دو نوازی برای سنتور و فلوت.

۱۴ـ مجموعه پیش در آمد و رنگ ـ ساخته و تنظیم شده برای سنتور.

در زمینه ضبط موسیقی ایرانی، فرامرز پایور تاکنون:

۱ـ چهار صفحه همراه با ضرب استاد حسین تهرانی که در ایران ضبط شده و شامل آوازهای ابوعطا، افشاری ـ دشتی، ترك ـ بیات کرد ـ و دستگاه شور است.

۲ـ یك صفحه سنتور تنها در چهارگاه و ماهور که اخیراً بنام «پرنیان» دوباره تکثیر شده است. در صفحات فوق اغلب چهار مضرابهای «کتاب سی قطعه چهار مضراب برای سنتور» اجرا شده است.

۳ـ یك صفحه با تك نوازندگان سازهای ملی.

۴ـ یك صفحه سه گاه و دشتی با ضرب استاد حسین تهرانی (ضبط شده در آلمان).

۵ـ یك صفحه سنتور تنها در نوا (در فرانسه ضبط شده است).

۶ـ یك صفحه با گروه استادان موسیقی ایرانی در ماهور «خرم آبادی» و سه گاه وای که در کشتن ماه (در فرانسه ضبط شده است).

۷ـ چهارکاست از طرف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (در ایران ضبط شده است).

الف) گروه نوازی شور و ماهور

ب) تار و سنتور و ضرب، سه گاه و ماهور

ج) سنتور و ضرب، همایون

د) سنتور تنها (بیاد حبیب سماعی) چهارگاه و شور

۸ـ آلبوم دو کاسته به نامه «پیغام اهل راز» از طرف مؤسسه هنری فرهنگی، ماهور با آواز ـ شجریان.

الف) کنسرت دشتی در تالار رودکی با تصانیفی از عارف ـ «گریه را به مستی» و «از خون جوانان وطن».

ب) سه گاه سنتور و آواز افشاری ـ گروه اساتید موسیقی ـ تصانیف «ملکا» و «از کفم رها».

۹ـ سه صفحه شامل کلیه آثار درویش خان توسط گروه نوازندگان سازهای ملی.

۱۰ـ یك کاست به نام «جهار باغ» با آواز علی رستمیان و گروه استادان موسیقی ملی ایران در آواز ابوعطا و تصانیف قدیمی «بخت جوان و خدا را ساربان».

۱۱ـ یك کاست از کنسرت تالار وحدت، با آواز شهرام ناظری و گروه اساتید موسیقی ایران در ابوعطا.

۱۲ـ یك کاست با آواز شهیدی و گروه نوازندگان سازهای ملی از شهیدی و مهرتاش.

۱۳ـ یك کاست که تماماً آهنگهای محلی بیرجندی است.

۱۴ـ کنسرت بیات ـ ترك با آواز شجریان و گروه نوازندگان سازهای ملی، تصنیف «کردی، نکردی» از عارف.

۱۵ـ چند تصنیف قدیمی، جمع آوری شده از برنامه های رادیو ایران که به صورت کاست در آمده است و با آواز شجریان در شور و دشتی و افشاری.

۱۶ـ «شب نیشابوره» در ابوعطا که روی اشعار خیام به مناسبت بزرگداشت او ساخته شده و تصنیف بهار دلکش از درویش خان با آواز شجریان.

۱۷ـ تصنیف «افتخار آفاق» از عارف و تصنیفهای قدیمی «مو به مو» و «نازار دلی» کاست شده از روی نوارهای رادیو با آواز شجریان

۱۸ـ یك کاست با آواز سیامك شجریان شامل: «کرشمه و تصانیف «نرگس مست» از محمدعلی امیرجاهد و «روی دلبر»

۱۹ـ یك کاست سنتور با تمبك محمد اسماعیلی در شور، دشتی و سه گاه که در آن چهار مضرابهای کتاب قطعات موسیقی مجلسی اجرا شده است.

۲۰ـ یك کاست در افشاری و سه گاه و اصفهان با تار شهناز و ضرب اسماعیلی.

موسیقی سازی

همیشه در این فکر بودم که چطور است که موسیقی سازی ایران که به حق یکی از غنی‌ترین و پرمایه‌ترین موسیقی‌های جهان به شمار می‌رود (چه از نظر محلی و چه در جهت سنتی) هنوز نتوانسته محل واقعی خود را در میان ملل دیگر و حتی در جامعه ایران آنطور که شایسته است پیدا کند؟

این فکر تازه‌ای نیست، زیرا در دوران اول آزادی موسیقی که اوایل سلطنت قاجاریه به بعد باید به حساب آید استادانی چون میرزا حسینقلی، درویش خان، علینقی وزیری و ابوالحسن صبا سعی کردند با پرکردن صفحاتی به طور تك‌نوازی، موسیقی ایران را بدون آواز در اختیار هنر دوستان قرار دهند.

بعد از اساتید فوق، کمابیش هنرمندان دیگر از روش آنها پیروی کردند ولی چون به حد کافی در این زمینه پافشاری به عمل نیامد، دوباره همان آواز و شعرخوانی و بخصوص تصنیف خوانی تمام انواع دیگر موسیقی ایران را تحت الشعاع قرار داد.

با ایجاد روابط فرهنگی بیشتر ایران با کشورهای دیگر، امروزه کاملاً این نیاز مشهود است که باید موسیقی بدون آواز ایران جای وسیع‌تری در میان دیگر ملل باز نماید، بخصوص که صدای ساز به گوش تمامی مردم دنیا برخلاف ایران بیش از آواز مانوس و قابل درك است. لذا از مدتی پیش به این فکر اقدام تا ترتیبی اتخاذ شود که در برنامه‌های کنسرت که موسیقی بطور زنده و با حضور شنوندگان اجرا می‌شود، موسیقی بدون آواز بموقع اجراء گذارده شود.

البته باید گفت که این برنامه، اولین تجربه من نیست، بلکه در ایران بخصوص در سالهای اخیر برنامه‌های موسیقی بصورت تك نوازی و گروه نوازی موسیقی سازی متداول شده وحتی در بعضی مواقع به خارج از کشور نیز توسعه یافته وصفحات و کاستهای موسیقی در این زمینه در دسترس عموم قرار گرفته و مورد استقبال هم بوده است.

امیدوارم با تعقیب این شیوهٔ عرضه موسیقی، مردم دنیا بخصوص هموطنان هنر دوست خود را آشنا و متوجه موسیقی عمیق و اصیل دیار خود بنمائیم و با دقت و توجه به اظهار نظرهای صاحب نظران و متخصصین موسیقی، این رویه را ادامه داده و شنوندگان را به حضور در سالن کنسرت و شنیدن موسیقی ایران ترغیب و تشویق بنمائیم.

در خاتمه مطلب خود را با این شعر خواجه شیراز به پایان می‌برم تا خوانندگان را پیش از پیش به اهمیت این موضوع واقف نمایم:

سالها دل طلب جام جم از ما می‌کرد
آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

فرامرز پایور

□ پس از اجرای کنسرت اساتید در سال ۱۳۶۸، مدتها حضور فعالی در صحنه اجرای موسیقی نداشتید، البته ما کم و بیش از حاصل تلاشهای ثمر بخش شما در عرصهٔ آموزش و پژوهش موسیقی آگاه بودیم و به وسیله مصاحبه و یا چاپ مطالب شما، خوانندگان را از دیدگاهها و فعالیتهایتان آگاه می کردیم، اما با توجه به نقش فعال شما در طول سالهای گذشته و تجربه های گرانقدر در زمینهٔ اجرا و فعالیتهای گروهی، این انتظار وجود دارد که دوستداران هنر موسیقی (به طور عام) و نسل جدید (بویژه) از آگاهیها، تجربه ها و تواناییهای هنری شما بیشتر بهره ببرند. اما در عمل، این انتظار، چندان

برآورده نمی‌شود، علت چیست؟

■ بی‌هیچ ادعایی، سالها برای اعتلای موسیقی سنتی تلاش کرده‌ام و گمان می‌کنم به عنوان یکی از شیفتگان هنر و فرهنگ ایران زمین، آنچه در توان داشته‌ام به کار بسته‌ام. پیشینهٔ هنری و آموزشی من کم و بیش براهل فن و دوستداران هنر موسیقی پوشیده نیست و تکرار آن دراین مجال، ملال‌آور است. منظور آن نیست که در این گفت و شنود، سخن از شخص من درمیان باشد، همهٔ ما (شاگردان دبستان موسیقی اصیل ایران)، همچنان سربه سودای عشق خود داریم، و در این راه، از هیچ گونه کوشش و تلاشی ابا نداریم. کیست که در راه عشق، از دشواری راه بنالد، یا گلایه سردهد. من نیز شکوه و گلایه‌ای ندارم؛ و نخواهم داشت. اما در پاسخ به سئوال شما و عزیزان دیگری که پیوسته از من می‌پرسند که چرا در صحنه حاضر نمی‌شوید و به فعالیتهای هنری نمی‌پردازید، باید بگویم که من و سایر دوستان هنرمندم دمی از اندیشهٔ موسیقی و سرنوشت آن فارغ نیستیم و قطعاً شما می‌دانید بخش عمده‌ای از زندگی خود را وقف موسیقی کرده‌ام و امروز هم در تداوم همان راه، تلاش می‌کنم. تمام ساعات روز من، یا به فعالیتهای پژوهشی و تمرینات ضروری می‌گذرد و یا صرف آموزش مبانی و اصول و تدابیر نوازندگی سنتور به هنرجویان می‌شود. پس ما در صحنه هستیم و اگر حضورمان ملموس و عینی نیست، علت آن است که شرایط و اوضاع و احوال در موازنه با خواستهای ما نیست.

□ به هرحال، آیا نسل جدید نباید با حاصل تجربه‌های پرقدر شما و تخصص سطح بالای شما آشنا شود؟

■ چه باید بکنم؟ دراین شرایط و با این سن و سال، به این در و آن در بزنم؟ برای تدارک گروه و انجام تمرینات و یافتن سالن برای اجرا به این و آن رجوع کنم؟

□ برای چنین فعالیتهایی افراد دیگری باید باشند که تلاش کنند. قرار نیست که هنرمندان و اساتید موسیقی، تدارک‌گر برنامه‌های خود باشند. هنرمندان، معمولاً در این قبیل کارها چندان ورزیده نیستند...

■ بله، در همه جا برای این قبیل کارها مؤسسات و بنیادهایی هست، که خیلی هم خوب کار خود را بلدند. هرکسی را برای کار خاصی آفریده‌اند. مسئولان روابط عمومی، در این امور از هر حیث شایسته ترند. منظورم به روشنی این است که ما دیگر آن انرژی و توان سابق را نداریم که برای تدارک چنین برنامه‌هایی بدویم. البته قصد من به هیچ وجه انتقاد از مؤسسه یا سازمان خاصی نیست. منظور آن است که باید از هنرمندان و اساتید موسیقی برای اجرای برنامه و یا مشاوره دعوت شود. در حسن نیت مسئولان شك ندارم؛ اما رسم این است که از هنرمندان قدیمی و پیش کسوتان موسیقی دعوت به عمل آید. هر زمان از ما دعوت شده با کمال میل و افتخار پذیرفته‌ایم و تمام کوشش و تلاش خود را هم در این راه به کار بسته‌ایم، اما متأسفانه، چنین مواردی بسیار نادر بوده است. متأسفانه در مواردی بعضی مسئولان هنری تلفنی با من تماس می‌گیرند و مرا فرضاً برای شرکت در فلان برنامه یا سمینار دعوت می‌کنند و من واقعاً نمی‌دانم چرا از راه صحیح و منطقی وارد نمی‌شوند.

□ یعنی چطور؟

■ معمولاً رسم این است که با نام و نشان دعوتنامه می‌فرستند و موضوعات را روشن می‌کنند. به این ترتیب دعوت کننده معلوم است و دعوت شونده هم با ترتیبات لازم در موقع مقرر برای مذاکره مراجعه می‌کند. مسلماً برای برنامه‌ریزی و تدارك برنامه، حضور من و امثال من که در این زمینه‌ها تجربه و تبحّر داریم، ضروری است. یکی از تجربه‌های موفق ما، در این زمینه، برنامه‌ریزی و تدارك اجرای کنسرت اساتید بود که در آذرماه سال ۶۸ روی صحنه تالار وحدت آمد و بطوریکه بخاطر دارم قرار بود سه شب اجرا شود ولی کار به ۱۰ شب کشید.

□ گویا شما سال قبل برنامه‌هایی در خارج از کشور اجرا کرده‌اید. امّا ظاهراً گروه شما از نظر تعداد افراد، به نصف کاهش یافته بود. یعنی استاد بهاری، محمد موسوی و شهرام ناظری، در ترکیب کلی گروه شما (گروه اساتید) حضور نداشتند...

■ نه، حضور نداشتند. آقای بهاری به علت گرفتاری خانوادگی و آقای موسوی و ناظری هم به علت مسافرت و مشکلات دیگر نتوانستند با گروه ما همراه شوند.

□ به این ترتیب، گروه سه نفره شما، شامل استاد شهناز، استاد اسماعیلی و خود شما بود، همین وهمین ... بدون خواننده؟

■ بله، با مسافرت آقای شهرام ناظری به اروپا و آمریکا به همراهی گروه محلی تنبورنوازان وشرکت در فستیوال آوینیون، ما ناچار شدیم برنامه را بدون خواننده اجرا کنیم که البته خودش توفیق اجباری بود و به عنوان یك تجربه می‌تواند قابل توجه باشد. در واقع، برای اولین بار بود که یك گروه ایرانی بدون خواننده، به اجرای برنامه می‌پرداخت. آن هم برنامه‌ای به این گستردگی و مفصلی...

□ و در فضایی که خواننده‌های بازاری شب و روز به اجرای ترانه‌های مبتذل مشغولند و مردم عموماً شناختی از موسیقی اصیل ایرانی ندارند...

■ درست همان بساط قدیم که اینجا برپا بود، حالا رفته آنجا در غرب پیاده شده. امّا البته در همه جا دید و پسند مردم با یکدیگر تفاوت دارد. در بعضی مناطق فرهنگ و پسند و سلیقهٔ ایرانیها بالاتر است. به هر حال، قرار بر این شد که برنامه را بدون خواننده به اجرا در بیاوریم و این تجربه‌ای است قابل اعتنا که لازم است روی آن درنگ کنیم.

□ ظاهراً شما سالهاست که روی این تز یعنی استقلال ساز از آواز، تأکید دارید. به این موضوع خواهیم پرداخت. پس در اینجا اجازه بدهید، به شرح سفر و اجرای برنامه‌های آن بپردازیم.

■ با توجه به این که تعداد افراد گروه کم بود. تصمیم گرفتیم از دو نوازنده دیگر، به اسامی آقایان دکتر خوش ضمیر، (نوازنده کمانچه) که دکترایش را در رشته موسیقی گرفته (و نوازنده قابلی است و گرچه هنوز به مرحله استادی نرسیده، ولی بسیار علاقمند و با ذوق است) و دکتر بشیری (نوازنده نی) که در آمریکا زندگی می‌کند و علاقمند به هنر و شیفتهٔ موسیقی است، در گروه استفاده کنیم.

□ جمعاً چند برنامهٔ کنسرت اجرا کردید؟

■ قرار بود فقط چهار برنامه داشته باشیم و کشید به ۹ برنامه که با توجه به این که هر برنامه فقط در آخر هفته اجرا می‌شد، سفر ما جمعاً چهار ماه طول کشید. مردم به علت دوری راه و گرفتاریهای شغلی، فقط آخر هفته‌ها فراغت داشتند. برنامه‌ها به گرمی مورد استقبال مردم قرار گرفت. آقای شهناز مثل همیشه، مورد تشویق و توجه دوستداران موسیقی قرار گرفتند و آقای اسماعیلی هم با ورزیدگی خاص خود به برنامه‌ها شور و گرمی بخشیدند در مجموع، برنامه‌ها با موفقیت خاص همراه بود. به‌نظر خود من یکی از موفق‌ترین کنسرت‌های موسیقی ایرانی بود.

□ امّا در محافل موسیقی اینجا شایع شده بود که علیرغم پختگی و سنجیدگی برنامه‌ها و حضور چهره‌های مبرزی چون آقای شهناز، آقای اسماعیلی و خود شما، تعداد شرکت کننده‌ها چندان زیاد نبوده است. و این مسأله به توفیق برنامهٔ کنسرت اساتید در خارج از کشور آسیب وارد کرده است.

■ اول باید بگویم که به طور کلی پُرنبودن سالن از جمعیت دلیل بر عدم موفقیت برنامه‌ها نیست. در پاره‌ای موارد، به علل گوناگون، ما سالن خیلی پُر نداشتیم. یکی از علل آن، جو خاص آمریکا و روحیه و فرهنگ خاص ایرانیان خارج از کشور است، که جای بحث و گفت‌وگوی فراوان دارد. چون در آنجا ترکیب فرهنگی یکپارچه‌ای وجود ندارد. متأسفانه رواج موسیقی مبتذل در آنجا و عدم آشنایی مردم با موسیقی اصیل هم از علل دیگری بود که می‌توانست از تعداد استقبال کنندگان بکاهد.

□ نبودن خواننده در گروه نیز بی‌گمان یکی از دلائل یادشده است. اجازه دهید به این مبحث بپردازم. در موسیقی امروز ایران، نقش خواننده به صورت نقشی محوری درآمده است. مردم می‌پرسند چه کسی می‌خواند و در واقع خواننده را سخنگوی گروه می‌دانند. در این زمینه البته سخن بسیار است؛ چطور است در این بخش از گفت‌وشنود، از دیدگاههای شما در این باره آگاه شویم؟

■ ابتدا تصریح کنم که من ابداً مخالفتی با حضور و نقش خواننده در موسیقی ندارم. زیرا موسیقی ما اساساً موسیقی آوازی است. امّا به هرحال، ساز نیز از استقلال برخوردار است و همان طور که می‌دانید ما در ردیف موسیقی ایرانی، دوروایت سازی و آوازی داریم که اگرچه هر دو یك منشأ دارند، امّا به هرحال، هر کدام از تکنیك خاص خود برخوردارند. اگر تاریخ موسیقی ایران را مرور کنیم، به نوازندگان برجسته‌ای می‌رسیم که می‌کوشیده‌اند با ساز خود و نواختن قطعات موسیقی، با مردم رابطه برقرار کنند و در این راه موفق هم بوده‌اند. حتی در این اواخر (دوران قاجاریه) نوازندگان برجسته و بنامی را می‌شناسیم که مردم تشنهٔ شنیدن سازشان بوده‌اند. یعنی مردم عادت داشته‌اند به موسیقی صرف گوش بدهند، بی آنکه منتظر این باشند که چه کسی می‌خواند.

□ جالب است که پس از آمدن فنوگراف به ایران



و ضبط و پخش موسیقی، آثار فراوانی در زمینهٔ **تکنوازی و قطعات ضربی داریم؛ از تار درویش‌خان** گرفته تا کمانچهٔ باقرخان و نی نایب اسدالله و صفدرخان و تکنوازی میرزاحسینقلی و حتی تکنوازی ویلن و پیانو و فلوت و انواع مارشها و رنگها...

■ ببینید! ما در نوازندگی سنتور، کسی را می‌شناسیم به اسم آقامحمدصادق‌خان سرورالملک که از توابغ موسیقی سنتی است و موسیقیدانهای ما به خوبی با او و سوابق هنریش آشنایی دارند. با همهٔ دشواریهای ضبط در آن دوران، ما آثار سازی بسیاری از او در دست داریم به نام‌های محمدصادق‌خانی سرورالملکی و غیره که نشان می‌دهد آواز، الزاماً بخش پیوسته و ضروری ساز نبوده و در واقع، ساز برای خودش از استقلال و اعتبار خاصی برخوردار بوده است. بعد هم که تار رونق و اعتبار بیشتری پیدا کرد، باز می‌بینیم که اساتید بنامی مانند میرزاحسین قلی و میرزاعبدالله با نواختن سازهای سلو و درویش‌خان با ساختن پیش درآمد و رنگ و دیگران، بیش از خوانندگان آن دوران مطرحند و هنوز که هنوز است، اسمشان سرزبانهاست. به عبارت دیگر، چهره‌های مبرّز و سرشناس موسیقی ما را غالباً نوازندگان برجسته تشکیل می‌دهند.

□ جالب اینجاست که قطعات باقی مانده از نوازندگان قدیمی، غالباً سازی است، یعنی آن را به صورت آواز نمی‌توان اجرا کرد.

■ پیداست که می‌خواسته‌اند امکانات و قابلیتهای ساز را نشان بدهند. و در واقع، ساز و محتوای آن را عرضه کنند. به عبارت دیگر، ساز به قدری کامل و مطبوع طبع بوده که دیگر نیازی به آواز وجود نداشته است. برای نمونه، از میرزاعبدالله، موسیقیدان بزرگ عصر ما صفحه‌ای به یادگار مانده به نام «رومی» که تکنوازی است و پیداست که ایشان می‌خواسته موسیقی سازی را بالاستقلال به گوش مردم برساند و مردم هم قطعاً تشنهٔ شنیدن آن بوده‌اند و گوششان به استماع ساز تنها عادت داشته است. در این اواخر، به چهرهٔ سرشناسی چون استاد علی نقی وزیری می‌رسیم که قطعات زیبایی چون «بند باز»، «دخترك ژولیده» و... قطعات مختلف دیگر برای ارکستر ساخته که واقعاً شنیدنی است، بی آنکه نیازی به آواز داشته باشد. استاد سرشناس و برجسته‌ای مانند صبا هم با وجود توجه و علاقه‌ای که به ردیف آوازی داشتند و حتی در کتابهای ردیف خودشان، اشعاری را گنجانده بودند، قطعات بسیار زیبا و دلنشینی مانند «زنگ شتر»، «زرد ملیجه»، «کوهستانی»، «در قفس»، «رقص چوبی» و چهار مضرابهای متنوعی ساخته‌اند که گویای آن است که برای ساز و استقلال آن اهمیت زیادی قائل بوده‌اند. به این ترتیب، می‌بینیم که نوازندگان برجسته‌ای وجود داشته‌اند که کوشیده‌اند، موسیقی سازی را بدون آواز و مستقلاً به گوش مردم برسانند.

□ اما امروز ظاهراً وضع فرق کرده است؛ و می‌بینم که آواز نقش محوری پیدا کرده، به نظر شما علت امر را باید در کجا جستجو کرد؟

■ شاید یکی از علل این امر، ضعف تکنیك و کاهش قدرت و توان نوازندگان باشد. بنابراین، آواز را ضمیمهٔ ساز کرده‌اند تا بدین وسیله خلأ موجود را پر کنند و رضایت شنونده را جلب کنند. احتمالاً نوازندگان نتوانسته‌اند خود را به حدّی برسانند که خود سازشان به تنهایی مورد توجه قرار بگیرد.

□ در برابر این استدلال، می‌توان به قدرت و تسلط خوانندگان سرشناسی چون اقبال السلطان، طاهرزاده، و این اواخر، شجریان اشاره کرد. به طوری که امروز به نظر می‌رسد که کفهٔ آواز سنگینتر است.

■ بررسی این مسأله را به پژوهشگران وامی‌گذاریم. در حال حاضر هم ما نوازندگان برجسته‌ای داریم که قطعات بسیار جالبی تصنیف کرده‌اند. به اعتقاد من باید به سمتی برویم که مردم عادت کنند به موسیقی جدای از آواز هم گوش کنند و همان طور که برای شنیدن ارکستر سمفونیك به سالن کنسرت می‌روند، برای شنیدن موسیقی ایرانی (بدون آواز) هم به سالن‌های اجرای موسیقی بیایند. به نظر من این سئوالی است که باید مطرح شود که چرا در موسیقی ایرانی چنین وضعیتی وجود ندارد. شما اگر به موسیقی هند توجه کنید، می‌بینید که یك نوازندهٔ سیتار به صحنه می‌آید و از ساعت ۸ شب تا پاسی از نیمه شب به نواختن ساز می‌پردازد و تازه در آخر کار مردم مشتاقانه درخواست می‌کنند که استاد فلان قطعه را بزند!

□ قطعات آنها معمولاً خیلی طولانی است و گاهی حدود یك ساعت یا بیشتر طول می‌کشد.

■ شاید علت این توجه و علاقهٔ مردم (هند) به این نوع موسیقی ناشی از سنتهای کهن آنها باشد. موسیقی آنها تداوم و استمرار داشته اما موسیقی ما معمولاً در حاشیه بوده و قرنها به طور جدّی با مردم ارتباط نداشته است. بنابراین نمی‌توان یك شبه از مردم انتظار داشت که با موسیقی به شکل دیگری برخورد کنند.

□ بویژه آنکه این سنّت (همراهی آواز با ساز) به هر حال وجود داشته و امروز برای خود جایگاهی دارد.

■ به نظر من مردم در این زمینه تقصیری ندارند. باید شرایطی فراهم شود تا موسیقیدانها به خودشان بیایند و سعی کنند برای این مسأله راه حلی بیندیشند من پیشنهاد می‌کنم که شما با صاحب نظران دیگر هم تماس بگیرید و نظرشان را در این زمینه جویا شوید، یعنی موسیقی چگونه باید عرضه شود. آیا باید حتماً با آواز همراه باشد و یا خود موسیقی هم بدون آواز امکان و قابلیت عرضه دارد.

اگر یك نوازنده آن قدر استاد باشد که بتواند مثل کلنل وزیری به تنهایی به اجرای برنامه بپردازد، باید در صحنه حاضر شود و بکوشد با مردم و مخاطبان خود رابطه ایجاد کند و اگر نمی‌تواند، بهتر است آثار خود را در قالب موسیقی گروه نوازی (ارکسترال) یا گروه نوازندگان مختلف به گوش مردم برساند. به طوری که مردم عادت کنند از خود موسیقی بدون حضور خواننده هم لذت ببرند و با آن ارتباط عاطفی و حسّی برقرار کنند.

□ از تجربهٔ خودتان در این زمینه بگویید. آیا کوششهای شما در این زمینه با موفقیت همراه بوده است؟

■ من در گذشته با همکاری کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نوارهایی ضبط کردم که از آن جمله دو قطعهٔ گروه نوازی و چند قطعهٔ دو نوازی با آقای هوشنگ ظریف نوازندهٔ خوب تار بود. در بخشی از این آثار خودم و سایر نوازندگان منتخب، سلو زده بودیم.

□ درمورد این مسأله که چرا موسیقی ایران تا این حد تحت‌الشعاع شعر قرار گرفته، دیدگاههای مختلفی وجود دارد. تحلیل شما در این مورد چیست؟

■ همان طور که گفتم موسیقی از طریق آواز به ما رسیده. موسیقی در کشور ما قرنها با تحریم مواجه بوده است. تحریم کنندگان موسیقی، صرفاً ساز را به عنوان ابزار موسیقی تلقی کرده و در واقع معتقد بودند که موسیقی یعنی ساز و به این ترتیب، آواز را مستثنای ازموسیقی می‌دانستند. به این ترتیب عده‌ای از موسیقیدانها سعی کردند موسیقی را در قالب و پوشش آواز از فراموشی در امان نگاه دارند. و به این ترتیب آواز رونق و رواج پیدا کرد اما ساز در تحریم ماند و هنوز که هنوز است این ذهنیت در بین بسیاری از مردم باقی است که موسیقی را صرفاً با نوازندگی یکی می‌گیرند. موسیقی آوازی، خود را درقالب تعزیه و نوحه‌خوانی و مدح اهل بیت(ع) حفظ کرد. تاآنجا که نوازندگان ما بخش اعظم گوشه‌های موسیقی را ازآواز گرفته‌اند.

بسیاری از مدّاحان و روضه خوانهای ما به یك تعبیر خود از اهل موسیقی بودند و در واقع به اجرای نوعی موسیقی ـ البته در قالب آواز و تحت عنوان نوحه سرایی و یا مدح اهل بیت(ع) ـ می‌پرداختند. به این ترتیب، مردم ما عادت کرده‌اند که بیشتر به آواز گوش کنند.

□ امّا به نظر می‌رسد، مردم در چارچوب اصول مذهبی و موسیقی قابل قبول غیرمطرب، خواهان ترکیبی متوازن و سنجیده از هر دو، یعنی ساز و آواز هستند و هیچ کدام، به تنهایی قادر نیست چنین ترکیب جامع و کاملی را عرضه کند. بنابراین، ضمن پذیرش بخشی از نقطه نظرهای شما در مورد استقلال ساز و عادت دادن مردم به شنیدن ساز تنها یا دو نوازی و همنوازی و موسیقی ارکسترال، اعتقاد داریم که موسیقی ایرانی با این ترکیب متحد و همبسته، که در آن ساز و آواز اجزای یك کلیت واحد هستند، بسیار جامعتر و کاملتر از سایر انواع موسیقی است. و باید تأکید کنیم که آنچه از صافی ذوق و پسند مردم در طول نسلها گذشته، و به ما رسیده است، به هرحال، به عنوان یك «سنت» مورد احترام می‌تواند و باید حفظ شود. بویژه آنکه یکی از دلائل تاریخی پیوند استوار میان ساز و آواز، عظمت و اقتدار شعر فارسی است. و دلبستگی و علاقه‌مندی عمیق مردم به شعر، سبب شده که تلفیق بدیعی از شعر و موسیقی در قالب آواز به وجود بیاید.

■ همان طور که گفتم من به هیچ وجه با همراهی ساز و آواز و یا حضور خواننده در ارکستر مخالفتی

ندارم وهمان طور که می‌دانید آثار فراوانی در این زمینه ساخته‌ام که اجرا هم شده است: امّا معتقدم که موسیقی مستقل از آواز هم باید جای خود را باز کند و سیر مستقلی برای خود داشته باشد.

□ در حال حاضر، این توجه عمومی به وجود آمده که به نقش نوازنده و همچنین رهبر ارکستر و آهنگساز اهمیت بیشتری بدهند. این روزها فراوان با انتقاد مردم از بعضی خوانندگان مواجه می‌شویم که در آن، از انتخاب نامتناسب همنواز آواز و یا نحوهٔ تنظیم اثر انتقاد می‌شود. یعنی این توجه پدید آمده که خواننده هر قدر هم که توانا باشد، به تنهایی قادر به ارائهٔ کاری مؤثر و درخشان نخواهد بود.

■ چنین توجه و رویکردی قابل اعتناست و جای خوشحالی است که مردم از نقش آهنگساز و رهبر گروه و نوازنده تا این حد شناخت پیدا کرده‌اند.

آیا به این نکته توجه کرده‌اید که چند نوازندهٔ متبحّر با اجرای تك نوازی و هم نوازی می‌توانند یك برنامه موسیقی برای شنوندگان خود به طور رضایت بخش فراهم کنند، در صورتی که یك یا چند خواننده بدون حضور ساز از عهدهٔ چنین کاری برنمی‌آیند. حتی هرچقدر هم که در کار خود استاد باشند.

در هر حال نقش آواز در موسیقی سنتی ایران انکار ناپذیر است من موسیقی سازی را به عنوان یك پدیدهٔ جدید که بدون سابقه هم در موسیقی ما نیست (همان طور که قبلاً ذکر شد) نام می‌برم و ما با اجرای رسیتال، دو نوازی، سه نوازی، ارکستر مجلسی و ارکستر سمفونیك و انواع دیگر موسیقی سازی، نشأت گرفته از موسیقی «اصیل خودمان» می‌توانیم راه تازه‌ای در پیش گیریم و تنوع بیشتری به برنامه‌های اجرائی خود بدهیم. مضافاً بر این که موسیقی سازی ارتباط بیشتری بین مردم دنیا و هنرمندان هر کشوری می‌تواند ایجاد کند تا موسیقی آوازی هر کشور که بیشتر مورد توجه عامهٔ همان آب و خاك است...

□ شما پیوسته بر پیروی از شیوهٔ استاد ابوالحسن صبا بر نقش حساس جوانان در حفظ و اشاعهٔ موسیقی و همکاری میان اساتید و پیشکسوتهای موسیقی با جوانان و انتقال تجربه‌ها و آگاهیهای نسل قدیمتر به جوانان مستعد تأکید کرده‌اید.

■ بله و همچنان تأکید می‌کنم که یکی از عوامل رشد و توسعهٔ موسیقی ما همین همکاری میان دو نسل قدیم و جدید است. اگر اساتید موسیقی کوشش کنند که به نسل جوان میدان عمل بدهند و آنها را زیر پر و بال حمایت و هدایت خود قرار دهند و تجربیّات و اطلاعات خود را به آنها منتقل کنند، موسیقی ما از یکی از مهمترین عوامل ترقی و تکامل برخوردار خواهد شد. از تجربهٔ خودم بگویم که اگر صبا با روش مشفقانهٔ خود به تشویق و راهنمائی ما همت نمی‌گماشت و ما را عملاً به وادی اجرای موسیقی نمی‌کشاند، شاید امروز من و امثال من به اینجا نمی‌رسیدیم. من در مصاحبه‌ای که با یکی از مجلات دربارهٔ نوار «بهار باغ» و همکاری با خوانندگان جوان داشتم، گفته‌ام که اگر قرار باشد اساتید ما همه با هم کار کنند و خود را از دسترس جوانان دور نگه دارند و آنها را به حریم خود راه ندهند، پس جوانان از چه طریق تشویق و راهنمایی شوند. به اعتقاد من، هدفی که شجریان در همکاری با جوانان دنبال می‌کند، بسیار ثمربخش و راهگشاست. او در حقیقت، تجربه‌های گرانبهای خود را به نسل جوان انتقال می‌دهد و آنها را راهنمایی می‌کند و به آنها می‌آموزد که چطور به اجرای برنامه بپردازند: چطور جواب آواز بدهند و خلاصه چطور در مسیر کمال و پختگی قدم بردارند. (بشرطی که راهنمائی ایشان در همین حدود باشد که تخصص دارند).

قاعدهٔ کار این است که هر استاد با چند جوان کار بکند و در واقع، با استفاده از جوانان با استعداد و علاقه‌مند، گروهی تشکیل بدهد. با این تمهید، تجربه‌ای که برای این جوانان ممکن است پس از بیست یا سی سال به دست آید، ممکن است ظرف دو سه سال حاصل شود. یعنی همان طور که اساتید به شاگردان خود آموزش می‌دهند، که چطور ساز بزنند، باید تجربه‌های خود را نیز در قلمرو اجرا و تدابیر همنوازی و کار گروهی به آنها بیاموزند. و برای این منظور، باید با آنها از نزدیك همکاری کنند. این تجربه‌ها را نمی‌توان به صورت تئوریك و یا از طریق گفت و گو به دیگران آموخت، بلکه باید عملاً و در طول زمان به تدریج و برحسب مورد آموخته شود. خوانندگان استاد باید با نوازندگان جوان کار کنند. من باید با خوانندگان جوان همکاری کنم و بدین ترتیب، این سنت ناپسند را که میان نسلهای قدیم و جدید فاصله می‌اندازد و انتقال تجربه میان نسلها را ناممکن می‌سازد، از بین ببریم. من تصمیم گرفته‌ام که از این به بعد، صرفاً با نوازنده‌های جوان کار کنم و از اساتید دیگر هم خواهش می‌کنم که آنها هم با نوازندگان و خوانندگان جوان همکاری کنند. واقعاً این منصفانه نیست که جوانان را به حال خودشان بگذاریم و آنها برای هر مسألهٔ کوچك سالها دور خودشان بچرخند واقعاً اساتید ما توجه کنند که آنچه در ذهن دارند و آنچه در طول این همه سال آموخته‌اند به نسل جوان انتقال بدهند وگرنه باید با صراحت بگویم مثل بعضی اساتید قدیم همهٔ دانسته‌هایشان را با خود به گور خواهند برد و آن وقت تعقیب و پی‌گیری خط مشی آنها غیر ممکن خواهد شد. همچنان که بسیاری از اساتید منحصر به فرد قدیمی، با مرگ خود، بخشی از میراث فرهنگی ما را به خاك بردند و نسل بعد را با دشواریهای جدی روبرو ساختند. البته جوانان هم باید متقابلاً ظرفیت و توان لازم را داشته باشند و این موهبت را غنیمت بشمرند و در نهایت احترام، از محضر اساتید استفاده ببرند و پاسدار حریم حرمت موسیقی باشند و ضمناً متوجه باشند که گرچه تلمذ از محضر اساتید خود افتخاری است ولی فخر فروشی به دیگران و همردیفان خود نکنند و خلاصه غوره نشده مویز نشوند.

□ در حال حاضر، سیاست عرضه و تقاضا بر تولید نوارهای موسیقی حاکم است. به عبارت دیگر، آنچه طرفدار و خریدار دارد، تولید و عرضه می‌شود و با توجه به این که تولید کنندگان نوارهای موسیقی هم با مشکلات گوناگون مواجهند و در پاره‌ای موارد، با زیانهای فراوانی روبه رو می‌شوند، طبیعی به نظر می‌رسد که به تولید نوارهای بازار پسند رو بیاورند و به این ترتیب، دود بی توجهی مسئولان و سوداگری تولید کنندگان نوار به چشم اهل هنر و دوستداران موسیقی اصیل می‌رود.

■ در این مورد من بارها اظهار نظر نموده‌ام و نگرانی خود را به مسئولان صاحب رأی و اهل درد منعکس کرده‌ام. قرار نیست روی میراثهای فرهنگی و هنری خود معامله کنیم و یا آن را بازیچهٔ مطامع یك عده سودجو قرار دهیم، و مقوله حساس هنر را به سیاستهای بازار عرضه و تقاضا واگذاریم. پس نقش ارشادی و هدایتگر دولت و سیاستگذاران فرهنگی و هنری چه می‌شود؟ چطور مسئولان دولتی در همه زمینه‌های فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی به ایفای نقش ارشادی و هدایتی ویژهٔ خود معترفند، اما نوبت به موسیقی که می‌رسد، آن را به بخش خصوصی وا می‌گذارند؟ اتفاقاً موسیقی از همه زمینه‌های فرهنگی و هنری حساستر است و ما که می‌خواهیم بر اصالتها تکیه کنیم و دنباله رو موسیقی غرب و یا پسند بازار نباشیم و نگران ارزشها و سنتهای خود هستیم، باید برای جلوگیری از هرج و مرج و آشفتگی در این زمینه به فکر باشیم و با برپایی سمینارها و نشستهای مشورتی و برنامه ریزی سنجیده، جریان موسیقی را به سمت دلخواه هدایت کنیم. در این زمینه، نقش دولت بسیار حساس و تعیین کننده است، زیرا دولت می‌تواند با حمایتهای مالی و اجرایی و امکانات اداری و تشکیلاتی خود، و از همه مهمتر با استفاده از صدا و سیما به وضعیت نابسامان و بلاتکلیف موسیقی، سر و سامان دهد. موسیقی اصیل ما به طور جدی به حمایت دولت نیاز دارد وگرنه از کیفیت آن کاسته می‌شود و متناسب با پسند روز مردم در می‌آید. دولت، در این زمینه‌ها وظایف حساسی دارد؛ و چون در برنامه ریزیهای بلند مدت فرهنگی و هنری خود در بند سود و زیان اقتصادی نیست و نباید باشد، بنابر این می‌تواند از جریانهای صحیح و سالم موسیقی حمایت همه جانبه کند. از پژوهش و تحقیق گرفته تا اجرای برنامه‌های کنسرت و رسیدگی به وضع آموزش موسیقی و بهره گیری از آگاهیها و تجربیات اساتید (که متأسفانه چنانچه باید و شاید از آنها استفاده نمی‌شود و بیشتر به حرف و شعار و تشریفات و عنوان و القاب و بزرگداشت محدود می‌شود.) و عرضه و تولید نوارهای ارزشمند، همه و همه باید با نظارت و همراهی مؤثر دولت صورت گیرد.

از جمله مواردی که خود من شاهد موفقیت طرح تهیه و تولید موسیقی بوده‌ام، نوارهای منتشر شده از سوی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان است. ما جمعاً ۴ نوار موسیقی با کیفیت مطلوب و با برنامه ریزی صحیح و اصولی تولید کردیم که چون قصد و منظور ما صرفاً معرفی و عرضه «موسیقی» بود، در آن از آواز اثری نیست. جالب اینجاست که این چهار نوار، در زمان خود با استقبال چشمگیری روبه رو شد و الان نایاب است و هنوز که هنوز است به من مراجعه می‌شود که این نوارها را از کجا و چه طریق می‌توانند



تهیه کنند و من هم هر بار اظهار بی اطلاعی می کنم. مردم واقعاً دوستدار موسیقی سالم و اصیل هستند، و این مائیم که با پشتیبانی دولت باید از طریق برنامه ریزیهای صحیح و سنجیده به خواست و نیاز منطقی و مقبول جامعه پاسخ بدهیم و سعی کنیم ضمن توجه به انتظارات جامعه، با درك تحولات فرهنگی و هنری کشور، با بصیرت و دور اندیشی به عرضه و تولید موسیقی اصیل در فرم و قالب متنوع بپردازیم. باید بدانیم که چه نوع موسیقی باید برای آنها عرضه کنیم که ضمن آنکه به نیاز و توقع آنها پاسخ دهد، از اصالتها و سنتهای موسیقی خود نیز دور نشویم البته جمع میان این دو چندان آسان نیست وصرفاً از عهدهٔ متبحرین و متخصصین فن بر می‌آید ولاغیر.

□ استقلال طلبی در حوزهٔ موسیقی، آنچنان که شما بر آن تاکید می کنید، ممکن است به چند پارگی موسیقی ما منجر شود. این روزها همه جا از استقلال ساز از آواز سخن می رود. این بحثها البته در محدودهٔ موسیقیدانها مطرح است و ارتباط چندانی با مردم و خواستهای آنان ندارد. سنت موسیقی ما بر نقش محوری خواننده تأکید دارد و ظاهراً اوست که باید آواز را هدایت کند و نوازنده باید پاسخگوی آواز او باشد؛ یعنی جواب آواز او را بدرستی بدهد. آیا فکر نمی‌کنید جدا شدن از سنتهای اصیل موسیقی، در مجموع به اساس و ساختار موسیقی سنتی ما آسیب بزند و باعث ضعف و از هم گسیختگی آن شود؟ موسیقی سنتی ما باید با تمام اصالتهایش حفظ شود وگرنه با جدایی ساز از آواز، به زودی شاهد آن خواهیم بود که نوازندگان تنبك هم راه جدایی پیش بگیرند. همچنانکه شاهدیم این روند جدایی طلبی از هم اکنون آغاز شده است.

■ در جواب این سئوال باید مطلبی را که چند وقت پیش در همین مجله ادبستان مطرح کردم بازگو کنم. شاید شما و سایر اظهارنظرکنندگان به تفاوت بین سنت و اصالت توجه نکرده‌اید. به طور خیلی خلاصه: «سنت یك روش است واصالت یك کیفیت.» اگربخواهیم از «سنت و روش» که در حدود صد سال پیش که موسیقی کم‌کم عمومیت پیدا می کرد، پیروی کنیم، باید شنوندگان و حضار در جلسهٔ برنامه موسیقی را هم که از ۲۰ نفر حداکثر تجاوز نمیکرد (که آنها هم بیشتر خود اهل فن بوده‌اند) نیز درنظر داشته باشیم. به عبارت دیگر آیا انتظار دارید که کنسرتی که در آن در حدود بیش از هزار نفر شرکت دارند به عنوان موسیقی سنتی یك ساز و یك آواز و یك ضرب را احیاناً برای اجرای موسیقی انتخاب کنیم و تقریباً دو ساعت مردم را سرگرم و محظوظ کنیم؟ قبول بفرمائید که این کار مقبول نخواهد افتاد. اگر قرار باشد که موسیقی سنتی یعنی به روش صد سال پیش اجرا شود، باید شنوندگان آن هم به سبك سنتی ده بیست نفر و آن هم بیشتر از خواص باشند زیرا در آن موقع هنوز موسیقی ما آنقدر عمومیت پیدا نکرده بوده است که بیش از این در برنامه موسیقی شرکت کنند. توجه بفرمائید که حتی در آن زمان به مجرد این که شنوندگان موسیقی از ده یا بیست نفر به صد یا دویست نفر (در انجمن اخوت) افزایش پیدا کرد، بلافاصله احتیاج به تشکیل گروه و نوازندگی دسته‌جمعی پیدا شد که پا به پای اضافه شدن علاقه‌مندان به شنیدن موسیقی جلو برود، و ابتکار این کار را هم درویش‌خان به عهده گرفت و با ساختن پیش‌درآمد و قطعات دیگر موجب شد که «گروه نوازندگان» تشکیل شود و از یك ساز و یك آواز که به قول شما موسیقی سنتی بود خارج شود و پا فراتر گذارند. امروزه ما می‌بینیم که حضار از صد و دویست نفر به هزار و دو هزار نفر و بلکه بیشتر رسیده است آیا نباید درویش‌خان‌های دیگری برای تهیهٔ موسیقی مناسب جهت این علاقه‌مندان فراهم شوند؟

به طور خلاصه باید عرض کنم که همانطور که ما ساختن سالن کنسرت را از ممالك دیگر اقتباس کرده‌ایم و یا رادیو و تلویزیون و ضبط نوار را از خارج گرفته و در خدمت جامعهٔ خود در آورده‌ایم، موسیقی خود را نیز باید پا به پای آن حرکت دهیم. تنها نکته‌ای که روی آن پافشاری می‌کنم، آن «حفظ اصالت» موسیقی خودمان است که به هر نحوی که می‌خواهد عرضه شود (چه با یك ساز، چه با چند ساز، چه با آواز، چه ارکستر و... انواع دیگر) نباید از محدودهٔ «اصالت» موسیقی ما خارج شود و به هر صورت، جنبه آموزشی آن که هموطنان ما فوق‌العاده به آن نیاز دارند باید بر جنبهٔ سرگرمی آن بچربد. تذکر این نکته لازم است که برای حفظ میراث فرهنگی خود در رابطه با موسیقی باید موسیقی سنتی را برای اهل فن و از این که در خطر نابودی قرار نگیرد حفظ کرد و در حقیقت در آرشیو برای مراجعه نگهداشت ولی اگر قرار است که نوعی موسیقی در خدمت مردم ایران قرار گیرد، باید با حفظ «اصالت» آن بنابر مقتضیات زمان و تحولات اجتماعی و روابط بین‌المللی ساخته و پرداخته شود والا چون اجباری برای پذیرش آن از طرف مردم نیست، ناآگاهانه به سوی موسیقی غرب خواهیم رفت و آنهم از نوع سبك و مبتذل و بی‌ارزش آن. در مورد نوازندگان ضرب و تشکیل گروه نوازندگان ضرب و تك نوازی ضرب که مبتکر اصلی آن استاد حسین تهرانی بودند، باید عرض کنم که بسیار کار جالب و خوبی است و این همان تحولی است که به مقتضای زمان پیدا شده تنها نگرانی من از این است که نوازندگان ضرب کم‌کم دارند فراموش می‌کنند که کار ضرب در اصل همراهی با ساز و یا قطعات ضربی گروه نوازان است که یکی از اعضای گروه هم نوازندهٔ ضرب است. چنانچه استاد تهرانی نیز همیشه با سازهای استادانی چون صبا، سماعی، وزیری و دیگران همراهی می کرد و ضمناً این کار از نبوغ او بود منتهی کار فرعی و جنبی محسوب می شود که امروزه متأسفانه در بین نوازندگان ضرب، فرع سوار بر اصل شده است.

□ شما قبلا به لزوم همکاری میان اساتید و هنرمندان جوان اشاره کردید. این اندیشه قابل اعتناست اما فکر نمی کنید این سیاست به جدایی میان خود استادان بینجامد و در نتیجه به کیفیت اجرای موسیقی ما لطمه وارد کند؟

■ قرار بر این نیست که اگر استادان موسیقی به کمك جوانان علاقه‌مند می شتابند از خود و یا همکاری با همردیفان خود فارغ شوند. منتهی طرز استفاده از استادان موسیقی باید به شیوه‌ای باشد که حداکثر انتفاع از آنها برده شود بدون آنکه آنها را در تنگنا و فشار کارهائی که کمتر از شان ساخته است قرار دهند. منظور آن است که اگر در تك‌نوازی استاد هستند بهمان نحو و اگر در ادارهٔ گروه تبحر دارند در آن زمینه و اگر آهنگ‌ساز خوبی هستند در آن قسمت حداکثر استفاده از آنها بشود. قضاوت را بعهده خود شما و خوانندگان مجله می گذارم.

□ مردم هم حقی دارند و انتظاردارند، برنامه‌های پخته و سنجیده‌تری بشنوند این روزها مردم نارضایتی خود را از اجراهای ضعیف و ناپخته فلان خوانندهٔ معروف و گروهش ابراز می کنند. در گذشته رسم بر این بود که خوانندگان برجسته با نوازندگان سرشناس همکاری کنند. برای نمونه می‌توان به همکاری میان اقبال آذر و علی اکبرخان شهنازی، و این اواخر، همکاری شجریان و اساتید ممتازی چون عبادی، شهناز، وخود شما اشاره کرد. اما این روزها انگار ورق برگشته است. بگذارید تصریح کنیم که همکاری شما با خوانندگان جوان چیزی از ناپختگی آنها نمی کاهد، بلکه به فاصلهٔ موجود میان کار شما و آنها وضوح بیشتری می‌دهد و یا همکاری آقای شجریان با هر نوازندهٔ جوانی کاستیهای احتمالی در کار او را جبران نمی کند بلکه آن‌ها را برجسته‌تر می کند. عدم همکاری اساتید با یکدیگر، اعم از خواننده و یا نوازنده، باعث افت کار، و حتی نارضایتی مردم شده است. به طوری که درحال حاضر، طبق گواهی تولیدکنندگان نوارهای موسیقی، حتی تیراژ نوارهای خوانندگان سرشناس و ممتاز تا حد زیادی کاهش یافته است. البته به هیچ وجه قصد نداریم ارزش همکاری میان اساتید و جوانان را انکار کنیم، اما...

□ ببینید! اینجا یك کمی مطالب مغشوش شده اند؛ همکاری استادان با جوانان در کار آنها پختگی ایجاد نمی کند «برای پخته شدن، زمان زیاد توام با کارلازم است». به مجرد این که یك استادی با عده‌ای از جوانان همکاری نمود آن عده که استاد نمی شوند. بلکه روش صحیح و راز پیشرفت در کار را از او فرا می گیرند آن هم در دراز مدت و تازه به شرط این که جوانان به صرف این که با یك استاد کار کرده‌اند خود را گم نکنند و فکر نکنند که بلافاصله آنها هم استاد شده‌اند، بلکه باید از این موقعیت حداکثر استفاده را نموده، از تجربیات و مطالعات پیش‌کسوت خود بهره گیرند تا در آینده (شاید در حدود بیش از ۲۰ سال دیگر) خود راهنمای دیگر جوانان هنرمند باشند. خلاصه نظر من در مورد همکاری استادان و جوانان آن است که از محفوظات و مطالعات و تجربیات متقدمان چیزی هدر نرفته و خدای ناکرده مثل سابقین به گور برده نشود که نسل‌های آینده برای یافتن آن وقت خود را سالها صرف کنند بلکه این وقت را صرف پیشبرد هرچه بیشتر موسیقی ملی خودشان بکنند. تازه فکر نکنید که همه کس هم می تواند از محضر استادان فن براحتی بهره بگیرند! این نیز خود ظرفیت و استعداد ذاتی می‌خواهد. اگر می بینید که امروز نوارهای خوبی در بازار یافت نمی شود این را باید از کنترل کنندگان نوارها در وزارت ارشاد سئوال بفرمائید، نه از بنده.

● بازیگری در تئاتر و سینما

ماهیت و دریافت نقش در بازیگری

● میرکمال میر نصیری



در مبحث حاضر قصد بر آن است که با توجه به ریشهٔ پیدایش بازیگری و نیز اصل جوهرهٔ آن در نهاد آدمی، به بحثی پیرامون «بازیگری» بپردازیم.

با سیری نظری و تئوریك بر سرگذشت «بازی» کردن و «بازیگری» در تاریخ، درخواهیم یافت که فعلی به نام «غیر از خود جلوه دادن» در نهاد هر انسانی وجود دارد، پس چگونه می‌توان واژهٔ «هنر» را درمورد بازیگری توجیه کرد و اصولاً چه تفاوت یا تفارتهایی را می‌توان بین «زندگی طبیعی» و «بازی طبیعی» قایل شد؟

بنابر آنچه در بیشتر کتابهای تاریخی نگاشته شده است، ریشه و خاستگاه بازیگری به مراسم آیینی باستانیان پیش از میلاد مسیح (در سرزمین‌هایی چون یونان) باز می گردد.

اما اگر بازیگری را به معنای بازی کردن و «دیگری جلوه دادن» بپذیریم می‌توان به مردمان بدوی و غارنشینی اشاره کرد که بدون خط و کلام و صرفاً با سر و صورت و اصوات، وقایع روزانه را برای یکدیگر تعریف می کردند. یا حتی اصل و جوهرهٔ بازیگری را می‌توان پیش از آنان در «قابیل» جستجو کرد و یافت، او بود که پس از قتل هابیل سعی می کرد طوری رفتار کند و بگونه‌ای «وانمود» سازد که گویی اصلا هابیل را نکشته است.

«بازی»گری از قابیل شروع شده و با شیوه‌های مقابله با حیوانات توسط مردمان اولیه ادامه می‌یابد. زمانی که انسانهای نخستین مورد تهدید حیوان درنده‌ای قرار می‌گرفتند، هر یك سنگی، چوبی، مشعلی برداشته، رودرروی درنده با داد و فریادها و حرکاتی چند، می کوشیدند خویشتن را به جلوهٔ حیوانی خطرناکتر در آورده، با این کار درنده را به رعب و وحشت و گریز وادارند لیکن خود همواره می‌دانستند و باور داشتند که هرگز درنده‌تر از آن نیستند.

«روایت توسط بازی» نیز در همانها جلوه‌گر می‌شود. نزدیك غروب است. یکی از همان مردمان نخستین، خسته و زخمی با دوستش یا برادرش از شکاری ناموفق باز می گردد. دیگران نگران و مضطرب از او می خواهند ماوقع را توضیح دهد. او شروع می کند به «ادا» در آوردن. با حرکات قیافه و صدایش، سعی می کند «آنچه گذشت» را به دیگران بفهماند از دوست یا برادرش می خواهد به جای حیوان ایستاده، صداها و حرکات حیوان را تقلید کند و این اولین مطلع رسمی و علنی بازیگری و روایت داستان به جمعی از تماشاگران است.

به دنیای خودمان بازگردیم. همهٔ بچه ها «بازی» کردن را و خود را دیگری نشان دادن را دوست دارند.

آنگاه بچه با بزرگتر شدن و دروغ را آموختن، یاد می گیرد که بیماری دروغین دیشب را بهانه آورده، خود را در پیشگاه معلم از بابت ننوشتن مشق‌هایش تبرئه کند. و آنجا هم «بازی»گری را تجربه می کند. بزرگتر می‌شود و یاد می گیرد که آداب معاشرت را باید در جمع مراعات کند. اگر دوستش اشتباهی، ولو مضحك مرتکب شود، جلو خنده اش را بگیرد و طوری «وانمود» کند که انگار اصلا متوجه نشده است. پدر که می‌شود، پشت در ـ قبل از ورود به خانه ـ همهٔ خستگی هایش را و همه دعواهایش را کنار می گذارد و سعی می کند در خانه کسی باشد بدور از همه مصایب بیرون.

هیچکس از مقوله «بازی» کردن و «وانمود» کردن جدا نیست. هرکس به نحوی مثبت یا منفی با این امر دادوستد دارد.

«بازیگری» یعنی چندگانه شدن در یك کالبد. بازیگری، یعنی تعمداً کسی غیر از خود را وانمود کردن. بازیگری یعنی «این» را کنار گذاشتن و موقتاً «آن» شدن.

گفتیم «این» را کنار گذاشتن، نه فراموش کردن.

اگر انسان خود را فراموش کند و دیگری شود، هرگز کارش «بازیگری» نیست بلکه «تناسخ» است. ترك روح خود و پذیرفتن روح دیگری است. یعنی یا «این» است یا «آن». جمع «این» و «آن» محال است. درست مانند لحظه پرستیدن. درست مانند زمانی که انسان در مقابل «آنچه خدایش می‌داند» از خود بیخود شده، به حالات و حرکاتی دست می‌زند. اینجا کار بازیگری نیست اینجا خود را فراموش کردن و او شدن است. اینجا ـ در پرستیدن ـ جانشینی روح است. «این روح» می‌رود و «آن روح» می آید.

اما در بازیگری، خود را «فراموش کردن» نه، که خود را «کنار گذاشتن» رخ می‌دهد. یعنی این که انسان خودش را فراموش نمی کند. بلکه تعمداً انعکاسات روح دیگری را بروز می‌دهد.

در بازیگری، هم «این» و هم «آن» است. اینجا «این» نمی‌رود تا آن بیاید، بلکه «این» هست و «آن» هم به ظاهر اضافه می شود. در بازیگری جانشینی روح نه، که صحبت از همنشینی ارواح است. همین امر جوهرهٔ بازیگری و تفاوت آن با اصل «شدن مطلق» است. به

دیگر سخن، هرگز امکان ندارد انسان در مرحلهٔ بازی، خود را فراموش کرده، با نقش زندگی کند. همین که کسی روی صحنه است و با تمرکز تمام گفتارها و دستور صحنه‌ها را رعایت می‌کند، حاکی از این است که به عنوان «بازیگر» در لحظه به لحظه نمایش از بازی کردن خود اطلاع دارد.

انسان در دو موقعیت «غیر از خود» می‌شود. یکی لحظه‌ای است که خود را فراموش می‌کند و به باور می‌رسد که جز در پرستیدن نمی‌گنجد و دیگری لحظه‌ای که خود را «کنار می‌گذارد» و به تظاهر می‌رسد که اصل «بازیگری» است.

در بازیگری انسان همواره در کنار نقش پیش می‌رود، کارش نوعی تظاهر است و این موردی است که می‌توان حضورش را در همه مثالهای آورده شده، دریافت.

اینجا یك سئوال عمده مطرح می‌شود. سئوالی که هدف از این همه تعبیر و تفسیر، رسیدن منطقی به آن بوده است. سئوال این است:

با توجه به این که بازیگری و زندگی، همواره باهمند و همه به نوعی با آن روبرو هستند، پس چگونه می‌توان از بازیگری به عنوان یك «هنر» یاد کرد؟ اصلاً بازیگری هنر است یا نه؟

در جایی که همه انسانها به نوعی با بازیگری سرو کار دارند، دیگر بازیگری را چگونه می‌توان مختص عده‌ای خاص دانست؟

بله این زمانی درست است که ما هم مثل بعضی‌ها به غلط بازیگری را «زندگی کردن» بدانیم حال آنکه نتیجه گرفتیم که بازیگری «شدن» نیست، «تظاهر» است.

پاسخ را با سئوالی روشن‌تر بیان می‌کنیم.

چرا با این که همه به نحوی مثبت یا منفی در زندگی بازیگرند، ولی خیلی کم پیدا می‌شوند آنانکه حاضر باشند بر روی صحنه بروند و بازی کنند؟ و کمتر یافت می‌شوند، آنان که بر صحنه موفق در آیند؟

اگر کسی انسان متظاهری است و همواره مثلاً حسود بودنش را در وراء تظاهری خیرخواهانه پنهان می‌کند، چرا هرگز نمی‌تواند نقش همین انسان خیرخواه را روی صحنه بازی کند؟

پاسخ خیلی ظریف است و نیاز به دقت دارد. اگر خوب به مثالهای اولیه برگردیم، همواره یك تفاوت بااصل بازیگری» به معنای «رفتن روی صحنه» مشاهده می‌شود و آن تفاوت این است که تنها و تنها در صحنه است که ما «دیگران می‌دانند بازی می‌کنیم» را می‌دانیم و باید تظاهر کنیم که از حضور «دیگران» بی‌اطلاعیم. برای همین اصل ساده، باید تمهیداتی را به کار بندیم. تمهیداتی که خاص و مختص صحنه‌اند. تمهیداتی که اگر چه ساختگی هستند، ولی در زبان صحنه عین زندگی می‌نمایند.

باید مواردی رعایت شوند، تمهیداتی به کار روند و اصولی پیاده شوند که تماشاگر همواره ما را عین زندگی «بپندارد» و تصور کند، ما ـ که بخاطر او و برای او آنجاییم ـ او را نمی‌بینیم و حضورش را نمی‌دانیم. ما بازی می‌کنیم، او ما را نگاه می‌کند و او ما را عین زندگی می‌پندارد.

این همان زبان صحنه است، یا بهتر بگوییم همان هنر بازیگری است و از همین جاست که هنر «بازیگری صحنه» از «چند گانگی زندگی» متمایز می‌شود.

به دقت به مسافران داخل اتوبوس نگاه کنید. یا در خیابان به فروشنده‌هایی که پی‌درپی فریاد می‌زنند، به آنانی که سر در گریبان راه می‌روند، به آنانی که به دنبال نشانی سر به هوا به این سو و آن سو خیره‌اند، آنانی که مریضند، پیرند، خوشحالند، در فکرند. به همه آنانی که زندگی می‌کنند، نگاه کنید. آنگاه تصور کنید تماشاگر یك نمایش یا فیلم هستید. بدون تردید اگر حرکاتی را با این کیفیت روی صحنه ببینید، خواهید گفت «فلانی بازی‌اش تصنعی است». حال آنکه او دقیقاً دارد زندگی می‌کند.

برعکس، نمایش خوبی را تماشا کنید. نمایشی که شما را به «باور» برساند. آنگاه تصور کنید اگر انسانی اینگونه در خیابان راه برود و با این لحن و صدا حرف بزند، شما چه می‌گویید؟ مطمئناً می‌گویید «آقا فیلم بازی می‌کند» حال آن که در نمایش یا فیلم، بازی او را به عنوان یك زندگی طبیعی پذیرفته بودید.

پس، همواره مرزی بین «زندگی کردن» و «بازی کردن» وجود دارد. زندگی، «طبیعی بودن» است و صحنه «طبیعی جلوه دادن» و هنر بازیگری از تقابل این دو، زاده می‌شود. با این که بازیگر بر روی صحنه همانند زندگی از سه عنصر؛ حرکت، میمیك، و بیان استفاده می‌کند، لیکن این سه، در بازیگری دارای کیفیتی جدای از زندگی هستند و چنانچه دقیقاً عین زندگی باشند، تماشاگر بازی را نخواهد پذیرفت. همچنانکه اگر کیفیات این سه در زندگی، عین صحنه باشد از سوی اطرافیان طرد خواهد شد. یافتن همین کیفیات و خلق و آفرینش و ارائه آنهاست که بازیگر را هنرمند می‌نماید و هنرمندان بازیگر را در رده‌های مختلفی نسبت به هم قرار می‌دهد.

بارها دیده شده است که افرادی شوخ و خودنما، روی صحنه برخلاف انتظار خاموش و منزوی مانده‌اند و برعکس افرادی که در زندگی بسیار سنگین و خاموش به نظر می‌رسیدند، بر روی صحنه، همهٔ سالن را قبضه کرده‌اند. به این لحاظ همهٔ کسانی که قصد پرداختن به هنر بازیگری را دارند، لازم است این اصل مبرهن ولی فراموش شده (زبان شناسی صحنه) را مدنظر داشته باشند.

صحنه نه جای «زندگی کردن» که محل «زندگی ساختن» است. آنانی که مرز بین کیفیات زندگی و بازیگری را نادیده انگارند، همواره خود و سایرین را برتلاش بسیار ولی بی‌ثمر خود شاهد خواهند گرفت. یافتن کیفیات صحیح روی صحنه، در سایهٔ استعداد، آموزش، و بالاخص تحقیق و تجربه کردن ممکن خواهد بود. پس باید اصول و کیفیات هنر بازیگری را مستعدانه آموخت و تجربه کرد و بکار بست.

«دریافت نقش» در بازیگری

اینك به یکی دیگر از ابعاد «بازیگری» می‌پردازیم:

آنچه نقطهٔ افتراق بحث کنونی از مبحث پیشین است و نیاز به تذکر و دقت دارد، این است که در ابتداء صحبت از اجرای نقش بود و می‌دانیم که اجرای نقش مرحله‌ای است پس از کشف و دریافت. به دیگر سخن، یك بازیگر پس از پذیرفتن نقش باید دو مرحلهٔ مهم را طی کند. این دو مرحله، عبارتند از: «فهمیدن نقش» و «فهماندن نقش». در مرحلهٔ «فهمیدن» که آن را کشف یا دریافت نقش، می‌نامیم، بازیگر به طرقی که بعداً خواهند آمد، سعی می‌کند شخصیت متن را خوب بفهمد و بر «همه چیز» آن وقوف یابد.

در مرحله فهماندن که آن را اجرا می‌نامیم، با زبان صحنه یا پرده آنچه را که درك کرده و فهمیده است به مخاطبین منتقل کرده، می‌فهماند.

بلاتردید در نخستین وهله، سئوالی مطرح می‌شود براین مضمون که اگر «دریافت» پیش از «اجرا» صورت می‌گیرد، پس چرا ما به این ترتیب به آنها می‌پردازیم؟

تعمد بکاررفته در این امر، ازاین روست که متاسفانه اغلب در برخورد با «آنچه می‌بینیم» و با درنظر گرفتن «آنچه از دیدن‌ها می‌فهمیم» شکی برایمان نمی‌ماند که بازیگری در پیرامون ما و نیز در اذهان ما چیزی جز «بازی کردن» نمی‌نماید. آنچه در اولین وهله از بازیگری به ذهن شنونده خطور می‌کند، چیزی نیست جز آنچه بر صحنه می‌بیند یا بر پرده تماشا می‌کند. این درد پنهان نه تنها در فرهنگ غالب تماشاگران ما رخنه دارد، بلکه به جرأت می‌توان اذعان داشت که اغلب اجراها و فیلمها شهادت دهندهٔ آنند که فرهنگ نمایشی و سینمایی ما نیز از این قاعده، مستثنی نیستند و به نحوی دیگر با این درد ناآشکار و با این غده که اثر خود را در طولانی مدت بروز خواهد داد، دست به گریبانند. از این رو و بالاخص به لحاظ نادیده گرفته شدن این عنصر مهم و حیاتی در بازیگری است که ما ابتدا جهت آشنایی با بحث، از بابی نه‌چندان ناآشنا آغاز کردیم تا مطلب مفیدتر واقع شود.

و اما منظور از «دریافت نقش» به طور وضوح چیست؟ اهمیت آن کدام است؟ در نظر داشتن آن، چه اثری در کار بازیگر و روح تماشاگر دارد و نادیده گرفتن و سهل انگاشتن آن، هر دو سوی را با چه معضلی روبرو می‌سازد؟

گفتیم که «بازیگری» در ظاهر امر «ادا درآوردن» می‌نماید و آنچه ما در مقام تماشاگر از بازیگری دریافت می‌کنیم، همانا «ادای شخصیت متن را درآوردن» است.

آنچه یك بازیگر را موفق یا ناموفق می‌سازد، نتیجهٔ مثبت یا منفی حاصل از برخورد بازی او و باور تماشاگر است. بازیگر باید بدون تردید «باور» و «حس» تماشاگر را ارضا کند. باید او را وادار سازد که همگام با علم بر بازی بودن کار، او را باور کند. باید تماشاگر را که همواره از بازی کردن بازیگر مطلع است، طوری به دنیای «لازم الاجرا» بکشاند که وی، هرگز بین «او» و «دنیای او» احساس فاصله و دوگانگی نداشته باشد. اما چگونه؟

ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که پیرامونمان را انسانهای متعددی فرا گرفته‌اند. هزاران هزار انسان با قیافه‌ها، لباسها، حالات و لحن‌های مختلف؛ هزاران انسان با «ادا»های متمایز از هم.

آنچه در مورد هر کس این فاکتورهای ظاهری را تعیین می‌کند، چیزی جز فرهنگ او نیست. هر فرد، علاوه بر فرهنگ کلی و عمومی حاکم برجامعه، دارای فرهنگ فردی نیز هست که خاص خود اوست. این فرهنگ فردی حاصل گذشته و حال اوست. این فرهنگ فردی است که مجموع خصوصیات، رفتارها، و سکنات او را تشکیل می‌دهد. زندگی عادی، شغل، سواد، طبقه اجتماعی و امثالهم نیز در رفتار و کنش‌های هر فرد موثرند. این «اندرون» است که

«روحیه» را می‌سازد و «روحیه» است که «کیفت ظاهری» را تعیین می‌کند. پس آنچه ظاهر را می‌سازد، چیزی جز انباشت‌های آگاهانه یا ناخودآگاه اندرونی نیست.

هدف از آوردن این مطالب، بیان این امر است که ما در اجرای نقش، پیش از تفکر در ظاهر آن و فیزیك آن، باید درپی دلایل آن باشیم. باید بازیگر پیش از پرداختن به «جسم»، درپی یافتن «روح» باشد. مخلص سخن آن که همه سکنات و ظواهر یك انسان، متاثر از نوع اندیشیدن اوست. تیپ شناسی از همین جا ظهور می‌کند. ما در نگاهی صادقانه و با دور از ذهن داشتن افراد ظاهرساز، ناصادق و موارد استثنای دیگر، به راحتی در صاحبان اندیشیدن‌های متشابه می‌توانیم سمبل‌ها و نشانه‌های مشابهی را بیابیم. به دیگر سخن، «درون»های مشابه، «برون»هایی شبیه هم دارند. از همین جاست که برخی تیپ‌ها را هنرمندانه، کارمندی یا جانی‌وار می‌نامیم.

منظور از ظاهر، نه رنگ و فیزیك صرف که روح حاکم بروجود است. به طوری که چه بسا انسانی تیره پوست با موهایی بسیار و نیز انسانی سفیدرو با سری بدون مو، هر دو در اولین نگاه حسی از «درون هنری داشتن» را به ما منتقل کنند. در بخشی از مباحث متافیزیکی، اعتقادی است براین مبنی که هر انسانی نوری متناسب با روح خود از خویشتن برمی‌تاباند. تشابه این نورهاست که با وجود اختلاف در فیزیك افراد، به طریقی حسی آنان را در مواردی شبیه هم نشان می‌دهد.

پس آنچه پیش از ظاهر نقش، برای بازیگر مهم است، همانا «اندیشیدن» نقش است.

اندیشیدن بر اندیشهٔ نقش، مهمترین کار یك بازیگر است. تکرار می‌کنیم؛ اندیشیدن بر اندیشهٔ نقش، مهمترین کار یك بازیگر است. بازیگر با یافتن «اندیشه» است که همچون صاحبان آن اندیشه نشان خواهد داد. اما ابزار بازیگر در این یافتن کدامها هستند؟

مطالعاتی در زمینهٔ جامعه شناسی، روانشناسی، تاریخ وحتی آگاهی‌های سیاسی از ملزومات کار یك بازیگر است. او باید جوامع و حال و روز آنان و موقعیت تاریخی و حتی فرهنگی مردمان آنان را بشناسد. چرا که شناختن آنها شناختن اندیشه‌ها و شناختن «همه چیز» آنهاست.

از ابزارهای دیگر بازیگر در مسیر کشف نقش، تحلیل جزء به جزء فیلمنامه یا نمایشنامه و اعمال و عکس‌العمل‌های شخصیت مورد نظر است. در این مرحله که خود مقولهٔ قابل بحث مفصّلی است، بازیگر سعی می‌کند «ناگفته‌های متن» را استخراج کرده، روان شخصیت را کشف کند و علل ذاتی و درونی اعمال او را دریابد. در اینجا پای نویسنده نیز به میان می‌آید. چه بسا در مطالعهٔ کنجکاوانهٔ متنی نمایشی یا سینمایی به منظور کشف و دریافت زوایای پنهانی نقش، بازیگر به دلیل ازهم گسیختگی ذهن نویسنده و نبود کیفیتی خوب و حساب شده در شخصیتها و رویدادهای موجود در متن، به بلاتکلیفی و یا حتی بیراهه سوق داده شود.

ازدیگر ابزارهای بازیگر در مرحله «دریافت نقش» (علاوه بر مطالعات شخصی و تجسس در متن) مباحثه با کارگردان است. کارگردان به عنوان عاملی که باید پیش از همه، بر همه وجوه کار وقوف کامل داشته باشد، از مهمترین عناصری است که می‌تواند بازیگر را در یافتن آنچه در پی‌اش دوان است یاری دهد.

به بیانی ساده‌تر، در اصل کارگردان در این مرحله باید فیلمنامه را بشکافد و همه ناپیداهای شخصیت‌ها و رخدادها را بیرون کشد و با دلایل و براهینی اصولی، همه اعمال و کنش‌ها را به هم پیوند دهد و رابطهٔ علت و معلولی را به بازیگرش بیان کند. پس قوه ادراك و استدلال کارگردان نیز در امر «دریافت نقش»، بازیگر را کمك خواهد کرد.

بازیگر با مدد گرفتن از این سه وسیله، نقش را کشف و دریافت کرده، آنگاه با رفتن روی صحنه یا مقابل دوربین به مرحله «اجرای نقش» می‌رسد که خود مقولهٔ دیگری است. اما مسلم است که این دو مقوله، رابطه‌ای تنگاتنگ باهم داشته و دارند و هر یك در جایگاه خود از اهمیت بسزایی برخوردارند.

وحدت بین متن منسجم، کارگردانی صحیح و پژوهش بازیگر است که در نهایت «بازی سازی» را به «باورسازی» می‌رسانند و غفلت در مورد هر یك از آنان، در نهایت بازماندن از «باورسازی» است. قدرمسلم آن است که این باورسازی توسط بازیگری صورت می‌گیرد که نقش را به خوبی دریافت کرده و در ترجمهٔ آن به اجراء، موفق و پیروز درآمده باشد.

در پایان ذکر این نکته لازم است که وظیفه باورسازی در فیلم یا نمایش تنها و تنها بردوش بازیگر نیست بلکه عوامل و عناصر دیگری نیز در این امر سهیم هستند. لیکن در مبحث حاضر، منظور ما از باورسازی، همانا بخشی ازباورسازی است که مربوط به حیطهٔ بازیگری است.

پس یك بازیگر در هر کجای جهان، به عنوان کسی که هدفش تنها بازی کردن و به نام و نانی (احتمالا) رسیدن نیست و به عنوان کسی که بازیگر هست تا در ساختن دنیایی بهتر و زیباتر سهیم باشد و برایش استحکام پایه‌های این مدینهٔ فاضله اهمیت دارد و به عنوان کسی که «هنر» برایش مفهومی والاتر از ترکیب سه حرف «ه، ن، ر» دارد، باید در پرداختن به یك نقش بخوبی غور کرده، بیندیشد.



ساتیاجیت رای؛ شاعری در سینما

■از تایم (چهارم می ۱۹۹۲)



هنگامی که ماه گذشته جایزهٔ اسکار افتخاری به «ساتیا جیت‌رای» اهدا شد، وی کاملا سزاوار و شایستهٔ دریافت آن بود، زیرا «رای» بیش از سه دهه کار سینماتیك را با صبر و شکیبایی انجام داده بود.

«ساتیا جیت‌رای» شاعر سینما و کارگردان سرشناس هندوستان که در ۲۳ آوریل گذشته در سن هفتاد سالگی در بیمارستانی در «کلکته» درگذشت، بیش از ۳۰ فیلم داستانی و ۵ فیلم مستند را در طول ۴۶ سال ساخته بود و برندهٔ جوایز داخلی و بین‌المللی بسیاری در این زمینه شده بود.

وی ماه گذشته پیش از دریافت جایزه اسکار گفته بود: «من به خاطر بازار خارجی‌ام زنده مانده‌ام، والا باید فیلمسازی را کنار می گذاشتم و به حرفه سابقم، یعنی تبلیغات باز می گشتم».

روز شانزدهم مارس گذشته یك تیم از کمیتهٔ اسکار در بیمارستانی در کلکته با «ساتیاجیت رای» ملاقات کردند و یك جایزهٔ افتخاری اسکار به خاطر یك عمر کار موفقیت آمیز در سینما به وی اهدا کردند.

وی از روز ۲۹ ژانویه گذشته به خاطر بیماری مزمن قلبی و مشکلات تنفسی در بیمارستان بستری شده بود. هنگام اهدای جوایز اسکار در آمریکا فیلم ویدئویی که از اهدای جایزه به «رای» تهیه شده بود به نمایش درآمد.

وی در سال ۱۹۸۴ نیز دچار ۲ حملهٔ قلبی شده بود و به همین خاطر ۵ سال از فیلمسازی کناره گیری کرده بود.

اولین فیلم «رای» به نام «آوای جاده» که در سال ۱۹۵۶ در فستیوال جهانی «کان» جایزه ویژه هیات داوران و ۱۵ جایزه دیگر جهانی را از آن خود ساخت، از دید بسیاری از کارشناسان یکی از بهترین فیلم‌هایی است که تاکنون ساخته شده است.

«ساتیا جیت‌رای» فیلم‌هایی در مورد زندگی طبقات مختلف جامعه بنگال ساخت که در آنها از برخورد ارزشهای قدیمی و جدید و تاثیرات تغییرات اقتصادی و سیاسی سریع سخن گفته شده است. درحالی که برای بسیاری از غربیه‌های علاقمند به سینما، فیلم هندی برابر با «ساتیاجیت‌رای» است برای بسیاری از هندی‌های فقیر و بیسواد ظرافت تند و تیز این سینماگر جا نیفتاده است.

«رای» در این مورد در مصاحبه‌ای گفته بود: در دهلی معمولا فیلم‌های مرا ساعت ۸ صبح شنبه نشان می‌دهند، چرا که فیلم های بنگالی تماشاچی زیادی ندارد.

«رای» تحصیلات خود را در دانشگاه «ویسوابهاراتی» کلکته در رشتهٔ نقاشی به پایان رسانده بود و استادوی «رابیندرانات تاگور» شاعر معروف هندوستان بود. اصلی‌ترین سرگرمی «رای» در طول زندگی‌اش مطالعه در مورد سینما بود. وی در سال ۱۹۴۳ به یك آژانس تبلیغاتی انگلیسی پیوسته بود و درسال ۱۹۴۹ مدیرهنری شده بود. در طول یك سفرکاری ۶ ماهه به لندن در سال ۱۹۵۰ با بسیاری از نظریه پردازان و منتقدان سینما دیدار و مذاکره کرده بود.

وی در مصاحبه‌ای گفته بود: انگیزهٔ فیلم سازی در من با دیدن فیلم «دزد دوچرخه» ساخته «ویتوریودسیکا» در لندن آغاز شد و تصمیم به ساختن فیلم گرفتم. وی بعد از بازگشت از لندن شروع به نوشتن اولین پیش نویس فیلم «آوای جاده» کرد. سپس اولین تجربه فیلمسازی را با دستیاری «ژان رنوار» که در بنگال به کارگردانی فیلم «رودخانه» مشغول بود، آغاز کرد.

وی در سال ۱۹۵۲ با قرض کردن ۳ هزار دلار و به کار گرفتن افراد غیر حرفه‌ای که دستمزدی دریافت نمی کردند، ساختن «آوای جاده» را آغاز کرد، اما با وجود اینکه تمامی زندگی خود را فروخت و حتی جواهرات همسرش را به گرو گذاشت، نتوانست آن را تمام کند. سرانجام «جان هوستون» که از کلکته دیدار می کرد، چنان تحسینی از این کار به عمل آورد که دولت بنگال غربی، بدون دیدن فیلم با پرداخت ۳۵ هزار دلار در قبال مالکیت فیلم موافقت کرد و بالاخره فیلم پس از ۳ سال تمام شد. از کارهای مهم «ساتیاجیت‌رای» می‌توان از «رعد دور» ساختهٔ سال ۱۹۷۳ نام برد، که در مورد ابعاد قحطی سال ۱۹۴۳ است که منجر به کشته شدن ۵ میلیون بنگالی می شود.

«رای» به علت این که تماشاچیان کمتری برای فیلم‌هایش داشت، مجبور بود بودجه‌اش را تقلیل بدهد و علاوه بر کارگردانی، بسیاری از امور دیگر مربوط به فیلم‌هایش را نیز شخصا انجام می‌داد.

«رای» لاغر اندام و بلند قد، همیشه در جواب افرادی که نسبت به فیلم‌های او انتقاد داشته‌اند می گفت: «چیزی را که برخی کند می‌خوانند بسیاری دیگر برای هندی‌ها فصیح می‌دانند.» این افراد «رای» را متهم می کردند که فیلم‌های او وجود بدی را انکار می کند و فیلم‌ها چنان دلپسند به نظرمی‌رسند که به نحوی خطرناك به تصنع نزدیك هستند و فیلم‌های «رای» کند و فاقد تداوم می‌باشند.

«ساتیا جیت‌رای» در دوم مه سال ۱۹۲۱ در کلکته و درخانواده‌ای هنرمند و ادیب به دنیا آمده بود. پدر بزرگش نویسنده کتابهای کودکان و موسس اولین مجله کودکان به زبان بنگالی بود. پدرش تاجری بود که دو کتاب به نظم و نثر نوشت و نقاشی کرد و هنوز هم در بنگال محبوب است و مادرش نیز در صنایع دستی مهارت داشت. «رای» در ۳ سالگی پدرش را از دست داده بود و از آن زمان به بعد نزد دایی‌اش بزرگ شده بود. دایی وی هوادار سرسخت موسیقی شرقی و غربی بود. درحال حاضر از «ساتیا جیت‌رای» یك پسر به نام «سایدنپ» به جای مانده است که به کار فیلمسازی علاقه شدیدی دارد.

«ساتیا جیت‌رای» به واقعیات و درام ساده زندگی روزمره توجه وافری داشت و سعی می کرد فیلمی بسازد که شرافت و فطرت بشری در آن به تصویر درآید.

ترجمه سیدمسلم یگانه

دلابسوز



دلا بسوز که کاری در این زمانه نکردی
نسوختی زغمی، کار یك زبانه نکردی
هزار غنچه شکفت از نسیم صبح بهاری
در این میانه، شگفتا، تو یك جوانه نکردی
هزار قافله دل در هوای دوست روان شد
تو غافل از همه، اشکی زدل روانه نکردی
هزار مرغ به آتش کشید بال و پر خود
سری به قصد تماشا برون زلانه نکردی
کنار بحر نشستی و تن به آب نشستی
زعشق دم زدی وکار عاشقانه نکردی
به قاف عشق رسیدند جمله خانه بدوشان
تو دل زدانه نکندی، تو ترك خانه نکردی
بهشت را به بهای بهانه‌ای نخریدی
در این معامله، سودای یك بهانه نکردی
هزار نغمه شنیدی در این چمن زهزاران
تو «عادل» از چه ترنم به یك ترانه نکردی

دکتر غلامعلی حداد عادل

برکه‌های ستاره

کوله بارم را بیاور
تا از شامگاه خیس انتظار
بگذرم

و در باغی از اطلس آبی
خوشه‌های نجابت
بچینم!

کوله بارم را بیاور
تا در روشنی صبح
تکه‌های آفتاب را
هدیه بیاورم

و از خطوط نمناك خیال
به سرزمینی سفر کنم

که برکه‌هایش
از ستاره
سرشار است!

فرهاد صابر ـ آمل

انهدم بیتی

خانه‌ام ویران شد
گاهی که ماه
خم شد
برگور سید عشق
وگلهای محمدی
برسینهٔ تمام رودها و گورهای جهان
به احترام برخاست.
او صاعقه‌ای ست
که خواب دریا را به آتش می کشد
ومی‌داند که ماه
خاك گور لاله‌هایی ست
که درکنار رود،
تشنه می‌میرند!
آفتاب که می‌دمد
پیشانی به نمکزار می‌ساید
ودریا
با لبهای زخمی می‌توفد
به خاطر گلی
که روزی گلزار خواهد شد
ویرانه‌های فلسطین را
گلی که صدای خونینش را
بادبرد
تا آن سوی دریاها.

●ماجنوبی‌ها وقتی حادثه‌ای برایمان رخ می‌دهد می گوییم «انهدم بیتی».

زخم عمیق

●درشعر از شاهین باری

آه،
به قلبی که به شکل سنگ‌ها می‌تپد چه بگویم؟
جز اینکه به انتظار بنشینم
ورود شوم
از اندوهی که مرا موریانه وار می‌جود.
اما
خدا را چه بگویم
که بازهم به یادتو به خواب می‌روم.
ای زخم عمیق من!

● سه شعر از تیمور ترنج

آخرین آواز

نگاهت،
در جامه‌های تیره‌رنگ خواب
گمگشته بود
و من ندانستم
سرشار از صدای تو
در تالار روشن سپیده دمان رفتم
ووعده گاه آخرین آواز را
از عطر گلوی تو
تهی یافتم
آنگاه،
در پشت پلك ناگشودهٔ پنجره‌یی پرغبار
نشستم
و دیدم که باد
آخرین پیغام سبزبهار را
از بالاترین شاخه
می‌رباید
و دیدم که مرگ
خیمهٔ تاریکش را
برخواب گل سرخ
می‌گشاید.

سایه‌های سکوت

از شانه‌های ویران گردباد
فرود افتاده‌ام
براین قلمرو غریب
و در زیر سایه‌های سکوت
منظومهٔ بلند تنهایی را
گریه می‌کنم.
ترانهٔ تیهو
و جار پرتقطیع جیرجیرکها را
از یاد می‌برم
زمزمهٔ زلال آن چشمه سار کوچك
و زخم خندان شقایقها را
از یاد می‌برم
رونداز پرطراوت آسمان
بر آرامش آبی خواب‌هایم را

از یاد می‌برم

فاصله نزدیك نگاه خویش را
تا گلخنده‌های عطرآگین تو
از یاد می‌برم
و با فراغتی مسلول
در انتظار شکفتن نرگس چشمان زنی
می‌نشینم که
پرسه های پریشانش را
به دیدار بهاری کاغذی
برده است.

پیراهن پرسه‌ها

تمام کوچه‌ها
بن‌بست بی‌ترانه‌ای‌ست
که تا پای پنجرهٔ ناگشوده تو
ادامه می‌یابد.

و من که
آوازهایم
آغشته به عطر نام توست
جز چراغ روشن چشمانت
پلك
بر خورشید تمام خاطره‌ها
فرو بسته‌ام.

می‌آیم
و تك ضربه‌های ناهماهنگ واژه‌هایم
در هیاهوی سرگیجه آور کلون‌ها
گم می‌شود

می‌آیم و می‌دانم که تو،
عطر گل شب بو را
بر پیراهن پرسه‌های من
نخواهی بویید.



● گفتگو با دکتر نعلبندیان زبانشناس ارمنی

رواج زبان فارسی در ارمنستان



■ ارامنه همواره با اشتیاق، تاریخ وادبیات و هنر و فرهنگ ایران را می‌آموزند.

اشاره

دکتر گئورگی نعلبندیان استاد دانشگاه دولتی ایروان تحصیلات ابتدایی و متوسطهٔ خود را در مدارس کالج البرز و فیروز بهرام تهران به پایان رسانید. در سال ۱۹۴۶ همراه اولیای خود به ارمنستان مهاجرت کرد.

وی دارای درجه دکترا در رشتهٔ فقه‌اللغة ایرانی است و در حال حاضر ریاست کرسی فقه‌اللغة دانشگاه ایروان را به عهده دارد.

دکتر نعلبندیان علاوه بر زبان فارسی به زبانهای: انگلیسی، عربی، ترکی و روسی آشناست. از آثار او می‌توان از: «احیای واژه‌های مبهم و مفقود شدهٔ فارسی به کمك زبان ارمنی»، «فرس قدیم»، «فارسی میانه»، «اسامی خاص ارمنی مأخوذ از ایرانی» در چهار جزوه و از «دستور زبان فارسی» نام برد. همچنین «واژه‌نامهٔ فرس قدیم ـ ارمنی» و فرهنگ «فارسی ـ ارمنی» مشتمل بر ۳۰ هزار واژه ازجمله کارهای تحقیقی وتألیفی دکتر نعلبندیان است.

□ از سفرتان به ایران آغاز می‌کنیم...

■ مسافرت به ایران یکی از آرزوهای دیرین من بود. و بنا به دعوت بنیاد محترم مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی ایران به ایران آمده. وهنوز لذت دیدن دوستان و خاطرات شیرین به شدت احساس می‌شد که از طرف وزارت امور خارجه به‌وسیله سفارت جمهوری اسلامی ایران در مسکو برای شرکت در مراسم جشن پیروزی انقلاب اسلامی ایران دعوت شدم و از این افتخاری که به من بخشیده شده، سپاسگزاری می‌کنم.

□ دورنمای روابط فرهنگی ایران و ارمنستان را چگونه می‌بینید؟

■ ملت ارمنی همیشه نسبت به کشور ایران وایرانیان و تاریخ چندین قرنی آن که دارای غنی‌ترین و قدیمی‌ترین فرهنگ و تمدن در عالم است، توجه و علاقه خاصی داشته ودارد.

ما در ارمنستان شاهد مبارزه توأم با فداکاری ملت ایران در راه کسب آزادی وعدالت بوده‌ایم که رهبری آن را پیشوای خردمندی چون امام خمینی رضوان‌الله تعالی علیه برعهده داشته و روشن‌بینی والهامات انسانی ایشان این مبارزه را به سرمنزل توفیق سوق داد و شالودهٔ ایران نوین را ریخت.

ایرانیان ارمنی نیز در راه استقلال و آزادی مرز و بومی که قرنها در آن مسکن و مأوا دارند، مجاهدت نموده و امروز آسوده خاطر در ایران در صلح وصفا زیست می‌کنند و دوش به دوش برادران و خواهران ایرانی خود با کار خلاقه خود در ترقی وتکامل اقتصاد و حیات فرهنگی کشور عزیز، کمال کوشش و شایستگی را ابراز می‌دارند.

من در سفر به ایران مشاهده کردم که اقلیتهای مذهبی از جمله ارامنه در کنار سایر برادران خود زندگی همراه با صفا و صمیمیتی دارند. در حکومت اسلامی ایران حقوق اقلیتهای دینی محترم شمرده می‌شود. ارامنه به امام خمینی رضوان‌الله تعالی علیه به دیده احترام می‌نگرند وبه برادران مسلمان خود ارج می‌گذارند. دو ملت اصیل ایرانی و ارمنی از شفق زندگی تاریخی خود وارد تماس و روابط متبادله شده‌اند. این روابط به‌اندازهٔ قدیمی بودن دو ملت ما و به مانند تاریخ و فرهنگ پرثروت ملتهای ما، باستانی است. روابط نزدیك ایران و ارمنستان و رشته‌های ارتباط نژادی و زبان و فرهنگی که میان ملت ما وجود دارد در طی قرون متمادی تاریخ ادبی و اقتصادی، ما را بهم پیوند می‌داده است که ثمرهٔ مطلوب آن واقعیاتی است که اثرات خود را نه فقط در زبان ارمنی، عادات و رسوم وسنن ملی، بلکه در شئون مختلف زندگی معنوی و فرهنگی باقی گذاشته. ارامنه همواره با اشتیاق تاریخ وادبیات و هنر وفرهنگ ایران را می‌آموزند.

ملت ارمنی باتوجه زیاد، مراقب زندگی معاصر ایران، بازسازی و پیشرفت و موفقیت‌های بارز آن می‌باشد. ما به فرهنگ و مدنیّت ملّی کهن و پرارج ملت ایران بسیار علاقه‌مند و برای آنان ارزش عالی قائلیم. ایرانیان نیز به ادبیات کهن و معاصر ارمنی بسیار علاقه‌مندند و آثار زیادی از زبان ارمنی به زبان فارسی ترجمه و منتشر شده‌اند.

شك نیست که پیشرفت علم وفرهنگ هر ملتی تا مقدار بسیار زیاد، نتیجهٔ استفاده از مأخذهای ملتهای دیگر است. مسلم است هر نوع کوششی که از طرف محققین در این زمینه انجام بگیرد، یقیناً نتایج بسیار سودمند دربر خواهد داشت.

□ فعالیت مؤسسات و مراکز ایرانشناسی در ارمنستان به چه صورتی است؟

■ در حال حاضر مؤسسات و مراکز ایرانشناسی متعددی در ارمنستان فعالیت دارند. از آن جمله‌اند: دانشگاه دولتی ایروان، بخش ایرانشناسی فرهنگستان علوم ارمنستان، مخزن کتب خطی ماتناداران. کارمندان علمی این مراکز آثار با ارزشی درباره روابط زبانی وادبی وتاریخ ایران و ارمنستان تهیه و منتشر کرده‌اند.

در گنجینهٔ مخزن کتب خطی ماتناداران بیش از ده هزار کتاب خطی در زمینه تاریخ، فلسفه، حقوق، طب، ریاضیات، جغرافیا و ادبیات نگهداری می‌شود. در میان کتب خطی، یك سلسله نوشته‌ها و تالیفات یونانی آشوری و آثار سایر مؤلفین قدیم قرار دارد که آثار آنها فقط به صورت ترجمه‌هایی که به زبان ارمنی به عمل آمده، باقی و محفوظ مانده است. در ماتناداران گنجینهٔ بسیار غنیی از کتب خطی فارسی دری، هندی و بسیار زبانهای دیگر وجود دارد. دانشمندان ایرانی بی‌شك می‌توانند از گنجینه‌های ذیقیمت ماتناداران استفاده کرده و تتبعات ارزندهٔ علمی، ادبی، هنری، اجتماعی وباستان‌شناسی مربوط به ملت ما را معرفی کنند.

چون ملت ارمنی از اواسط سلطنت اشکانیان حدوداً ۱۵۰۰ سال، همواره کتب تاریخ تالیف کرده

■ کرسی ایرانشناسی دانشگاه ایروان تاکنون صدها متخصص ایران‌شناس تربیت کرده است. از پرورش یافتگان این کرسی بیش از چهل نفر دارای درجهٔ علمی دکتری می‌باشند.

■ در گنجینهٔ مخزن کتب خطی «ماتناداران» بیش از ده هزار کتاب خطی در زمینهٔ تاریخ، فلسفه، حقوق، طب، ریاضیات، جغرافیا و ادبیات نگهداری می‌شود.

■ با مطالعهٔ تألیفات مورخین باستان ارمنی می‌توان بسیاری از مسائل تاریک و وقایع فراموش شدهٔ فرهنگ و تمدن ملت ایران را روشن ساخت.

و چون همواره حوادث ارمنستان با وقایع ایران پیوستگی بسیار داشته است، می‌توان از کتب مورخین ارمنی برای تحقیقات این مدت مدید بهره‌مند شد. با مطالعه تألیفات مورخین باستانی ارمنی می‌توان بسیاری از مسائل تاریک وقایع فراموش شدهٔ فرهنگ و تمدن ملت ایران را روشن ساخت.

از روزگار تأسیس کرسی ایرانشناسی دانشگاه دولتی ایروان نیم قرن می‌گذرد. کرسی ایرانشناسی به موازات تدریس زبان و ادبیات فارسی، تاریخ ایران و سایر رشته‌های ایرانشناسی، فعالیت علمی گسترده‌ای دارد و سهم ارزنده‌ای در پیشرفت علم ایرانشناسی ادا می‌کند. کرسی ایرانشناسی دانشگاه طی مدت موجودیت خود صدها متخصص ایران‌شناس تربیت کرده است. از پرورش‌یافتگان این کرسی بیش از چهل نفر دارای درجات علمی دکتری می‌باشند و عده زیادی از آنها در مقامات عالی دولتی فعالیت دارند.

□ لطفاً درباره وضع تدریس زبان فارسی در ارمنستان توضیح دهید؟

■ باید خاطرنشان کنم که زبان فارسی در ارمنستان رواج و محبوبیت فراوان دارد. برای ارمنی‌ها زبان فارسی بیش از پیش به ذهن می‌اید، زیرا زبان فارسی در زبان ارمنی اثر بسیار داشته است. به طوری که خود قسمتی از تار و پود زبان ارمنی گشته است. برای ترویج زبان فارسی در ارمنستان که بسیار محبوبیت دارد، در سال ۱۹۸۱ یکی از بهترین مدارس ارمنستان - دبیرستان شمارهٔ ۵۹ شهر ایروان - را به عنوان دبیرستان تخصصی برای تدریس زبان فارسی و مواد ایرانشناسی اختصاص داده‌ایم. مسلماً برای تربیت متخصصین ایرانشناس و در روند پیشرفت ایرانشناسی در ارمنستان از اهمیت خاصی برخوردار است.

امسال دبیرستان اولین فارغ‌التحصیلان را ارائه می‌کند که بهترین آنها در دانشگاه پذیرفته خواهند شد و در رشته ایرانشناسی تخصص خواهند یافت.

وجود کرسی بخش ایرانشناسی دانشگاه در ارمنستان و کرسی بخش ارمنی‌شناسی دانشگاه اصفهان، همچنین وجود دبیرستانهای ارمنی در ایران و دبیرستان تخصصی ایرانشناسی در ارمنستان پایگاه محکمی برای تبادل دانشجو و استاد و همچنین تبادل معلم و متعلم و همچنین دانشمندان ایرانشناس می‌باشد، که انشاءالله در اینده عملی شود. اصولاً منافع ایرانشناسی و ارمنی‌شناسی برای رسیدن به پژوهش‌های بزرگ همه جانبه، همکاری و تبادل ایجاب می‌کند.

□ برجسته‌ترین تأثیر فرهنگی سقوط کمونیسم و بازیابی استقلال ارمنی‌ها در ارمنستان چه بوده است؟

■ پس از استقرار حکومت شوروی در ارمنستان ایدئولوژی کذایی کمونیستی به کشور و ملت ارمنستان تحمیل شد. دست‌اندرکاران وقت از یک طرف شبکه تبلیغات الحاد را در سراسر کشور به کار گماشتند و از طرف دیگر به تضییق مردم متدین پرداخته و از راه فشار و تهدید در ملحد کردن مردم از هیچ کوششی دریغ نداشته و متوسل به تدریس قهری اصول الحادی تفکرشان شدند.

طی ۷۰ سال گذشته، کشور و ملت متدین و خداپرست ارمنستان متحمل مصایب و شداید سختی شد. بلشویکهای ملحد بیشتر اماکن مقدس، کلیساها و مساجد را تخریب و ویران کردند و آراستگی منابر مقدس را تیره کردند. بیشتر روحانیون را محبوس و تبعید کردند و یا به قتل رساندند. با وجود این قادر شدند ایمان و اعتقاد به خدا را از مردم ارمنستان بگیرند. امروزه ملت ارمنستان با کسب استقلال خود آزادانه به سنن مقدس خود برگشته و متشبث به بازسازی و مرمت کلیساها، مساجد و اماکن مقدس ویران و از کار افتاده شده است. افتخار دارم با تهنیت خرسندی به اطلاع خواهران و برادران مسلمان خود برسانم، «مسجد کبود» یا مسجد «حسین علی خان محمدخانی» که یکی از آثار برجسته معماری ایرانی نیمه دوم قرن هجدهم (۱۷۶۶-۱۷۶۵) واقع در مرکز شهر ایروان است و پس از زلزله ویرانگر هفتم دسامبر ۱۹۸۸ آسیب دیده بود، مورد توجه اولیای جمهوری ارمنستان قرار گرفته و بازسازی آن به تصویب دولت رسیده است. اکنون به ابتکار بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی ایران و شهرداری شهر ایروان کارهای مقدماتی مربوط به بازسازی مسجد آغاز گردیده است.

جای بسی خوشبختی است که برای حفظ و حراست و احیای «مسجد کبود» قدمهای عملی برداشته شده و با انجام تعمیرات و مرمت لازم نه فقط از انهدام آن جلوگیری خواهد شد، بلکه در اینده این بنای تاریخی بی‌نظیر، هیأت خود را به صورت اولیه باز خواهد یافت. تا با نمای شکوهمند خود، چون نگین انگشتر، زینت افزای شهر زیبای ایروان شود و یکی از کانونهای مهم علمی مطالعات اسلامی گردد.

ما به دین مبین اسلام به دیده احترام می‌نگریم و به برادران مسلمان خود ارج می‌گذاریم. در یکی از محافل که صحبت از مسجد کبود شد، به خاطر آوردم یکی از هنرشناسان ساختمان مشهور «تاج محل» در شهر الیگره را «روح ایران که در جسم هند تجلی یافته» توصیف کرده است. من این توصیف را در حق «مسجد کبود» روا داشته و می‌گویم: «مسجد کبود» در ایروان روح ایران است که در جسم ارمنستان تجلی یافته است.

ما در حفظ و نگهداری سنن دوستی دیرینه و غنی ملتهای خویش و ترقی و ارتقاء آن به سطحی عالیتر عزمی راسخ داریم. انشاءالله خداوند متعال دوستی ما را قوام و رونق بخشد.

● گفتگویی با

«ورنر هرتسوگ» فیلمساز آلمانی

هرتسوگ؛ آزاد برای دیوانگی...

● ترجمه عبدالمجید اسکندری

هرتسوگ، مردی که برای ساخت فیلمش «فیتزکارالدو» (Fitzcarraldo ـ ۱۹۸۲) یك كشتی بخار را تا بالای کوهستان کشاند، اکنون کار ساخت فیلم جدیدش را بر فراز ترسناکترین قله جهان آغاز کرده است. تریستان دیویس، با او به گفتگو نشست و از او پرسید که آیا احتمالا از طرح اصلی فیلم تنها یکی دو حلقه باقیمانده است یا نه؟

ورنر هرتسوگ، کارگردان سینمای آلمان، هر کار دیگری هم که بکند، همیشه به عنوان مردی شوریده و جنون‌زده که کشتی بخار ۳۴۰ تنی را برای ساخت فیلم حماسی فیتزکارالدو بر فراز کوهستان «پری یووین» کشاند، شهرت خواهد داشت. ورنرهرتسوگ همانند شخصیت اصلی فیلمش، یعنی سارقی معروف با رویای ساخت سالن اپرا در جنگل آمازون، مبارزه را دوست دارد. هرتسوگ، با تعابیر متفاوتی نظیر پیشروترین فیلمساز جهان (اعم از مستند و عادی)، شاعر مکاشفات و شوریده و مجنون، توصیف شده است. اما هرتسوگ تحقیقاً بی‌باك است، مردی با رویاهای شخصی غیر عادی که آنها را به تماشای عموم می گذارد. زمانی که منتقد برجسته فیلم آلمان، «لوته ایسنر» در پاریس مریض شد، فاصله مونیخ تا پاریس را در خطی مستقیم پیاده طی کرد و طرح فیلم «قلب شیشه ای» را که پیرامون سپیده انقلاب صنعتی بود در جهت ارتقاء اجرا، افسونگرانه پی ریزی کرد. در جدالی بر سر پرداخت پول در طی ساخت فیلم کبرای سبز (cobra verde) در افریقای غربی می‌رفت که بوسیله ۲۵۰ زن آمازونی که برای فیلم ضد بردگی‌اش وارد کرده بود، کشته شود. و در این خصوص افسانه‌ای هم با این مضمون بر سر زبانهاست، که وقتی یکی از بازیگران اصلی فیلم در طی فیلم فیتزکارالدو شروع به نافرمانی کرد (این قضیه سه چهار بار در طول فیلم پیش آمد). هرتسوگ تهدید کرد که او را نشانه خواهد گرفت. (البته تنها با دوربین، نه!) وقتی که درباره شخصیت هرتسوگ، قصه‌هایی به همان خارق العادگی فیلمهایش موجود است، پس کلید شناخت واقعی او در این نکته است که خود معترف است با تمام شخصیتهایش یکی می‌شود. و هویت می‌یابد. باید گفت حداقل همین ویژگی، زندگی او را جالب‌تر می کند. چون این شخصیتها شامل یك فاتح دیوانه اسپانیایی با مرض خودبزرگ‌بنداری که آمازون را با قایق الواری‌اش در جستجوی الدورادو در فیلم «خشم خدایان» می‌پیماید. یك جوان بالغ رها شده سر راهی در نورنبرگ قرن نوزدهم در فیلم «معمای کاسپرهاوزر» و درخشش یك زن نابینای ناشنوا بنام فینی استراینگر در فیلم عمیقاً گیرای «سرزمین سکوت و تاریکی» است.

با این فرض که هرتسوگ غالباً در حال اعتراض به بی نظمی‌های گیتی، در جنگلهای آمریکای جنوبی یا بیابانهای افریقا دیده می‌شود، دیدار با او در یك جای نسبتاً امن، مثل ادارات بریتانیا در بعد از ظهر یك دوشنبه، حادثه غریبی بود. اما آیا او واقعاً مانند شخصیتهای فیلمهایش بود: انسانی زجر دیده، نگران و کاملاً بیگانه با زمین؟ او با خنده می گوید: «من تا حدی نگرانم. اما از جهان آزاری نمی بینم. من انسانها را دوست دارم و به این سیاره عشق می‌ورزم».

هرتسوگ در آستانه ۵۰ سالگی، مردی قد بلند، لاغر و دوست داشتنی است. از نظر جسمانی به نظر یا حتی به طور ملموس، آدم کودنی جلوه نمی کند. مردی بینهایت مشتاق و شاید قابل درك است، اما تنها گروه کوچکی اظهار می‌دارند که او واقعاً آمادگی این را دارد که گام‌های بلندتری بردارد. او در مورد ۱۴ سالگی اش می گوید: «در آن موقع می‌دانستم که تصمیم دارم فیلم بسازم. این یك انتخاب نبود. چیزی بود که گویی در آنجا وجود داشت. من حتی بندرت فیلمی دیده بودم. (بجز تارزان و فوان چو) ـ اما روشن بود که فیلمهایی خواهم ساخت. فیلمهایی بهتر از آنچه که قبلاً دیده بودم».

در ۱۴ سالگی ورنراستیپتیك جوان، نامی که بعدها او را به آن می خواندند، باواریا را ترك کرد: «می‌خواستم به آلبانی بروم. اما در آن زمان، هیچکس، مطلقاً هیچکس، نمی توانست ویزا بگیرد. من پای پیاده در امتداد مرز آلبانی از میان کوهها، از یونان تا ساحل دالماتیان حرکت کردم، ۲ تا ۳ هزار کیلومتر را پیاده طی کردم». آیا مادرش نگران نمی‌شد؟ «مادرم به من اجازه داد که بروم و اگر دو ماه بعد از پایان تعطیلات مدرسه هم بر می گشتم نگران نمی شد. او می‌دانست که سرانجام برخواهم گشت».

و سرانجام هرتسوگ برگشت و در مدرسه‌ای در مونیخ آنقدر ماند تا دوره ۹ ساله آموزش لاتین و ۶ ساله یونانی را تا انتها به پایان برساند. اما روزهایی که به مدرسه می‌رفت، پیوسته خوابش می برد. «از ساعت ۸ شب تا ۶ صبح، هرشب، حتی شنبه‌ها و یکشنبه‌ها در خط مونتاژ به عنوان کارگر جوشکار کار می کردم. ساعت ۸ باید در مدرسه می بودم، به معلمها می گفتم که موقعی که در حال خوابم، مزاحمم نشوند: چون به شدت مشغول کار بوده‌ام. کار شبانه را به قصد افزایش اندوخته برای ساخت فیلم انجام می دادم.» به موازاتی که از خاطره بی عدالتی جوشکاری در زمان تحصیل رها می‌شود، تن صدایش بالاتر می‌رود: «من همیشه در خطر اخراج از مدرسه قرار داشتم.» اما به آنها گفتم: «اگر نتوانستم یك متن لاتین را ترجمه کنم، اخراجم کنید. اما برای شما مایه خفت خواهد بود که مرا که از همه، از جمله معلمها، سختتر کار می کنم، اخراج کنید».

تولیدکنندگان فیلم، ایده‌های اولیه او را با بی‌مهری رد کردند. خود می گوید: «زنجیره بی پایانی از تحقیر،پسروی و شکست وجود داشت». خشم هرستوك به موازات یادآوری خاطرات در این لحظه به اوج خود می‌رسد:

«بعد از ۲۰ ثانیه مرا با کلمات زشتی بیرون کردند و فکر کردم که آنها احمقند. می‌دانستم فیلمی نخواهم ساخت، مگر اینکه خودم آن را تولید کنم». غالب شدن عزم و اراده او در واقع از اقبال سینماست. چون هیچکس دیگری مانند ورنر هرتسوگ اینچنین فیلمهایی نمی‌سازد. آنها فیلمهای نفس‌گیر و الهام بخش مانند خشم خدایان و فیتز کارالدو گرفته تا فیلمهای پیوسته گیج کننده‌ای چون «حتی کوتوله‌ها هم کوچك می‌شوند» یعنی طرح ترکیبی فوق‌العاده سیاه و سفیدی پیرامون قیامی در سرزمین محل مجازات کوتوله‌ها را در بر می گیرد. همچنین خود او توضیح داد:

«تمام فیلمهای من باید به یك بینش عظیم، یك وظیفه بزرگ و نوعی عجایب غیرقابل دسترسی، سروکار داشته باشند. تمام فیلمهای من برای تحقق رویاها به مردم شجاعت می‌بخشند.

او به تکنولوژی علاقمند است. چیزی که برای مردی که خود را یك سوداگر زاهد آواره توصیف می کند، عجیب می نماید.

«من هیچ چیز، جز چند وسیله در تملك خود ندارم.من یك دوربین، میز مونتاژ، دستگاه ضبط صدا، یك دفتر کار و یك اتومبیل دارم. اتومبیلم را هم یك وسیله اصلی محسوب می کنم. اما هیچ چیزی در تملك ندارم. البته تعداد اندکی کتاب و چند پیراهن و همه‌اش هم همین است.»

نظریاتش نسبت به پول به همان نسبت، نظریه‌ای خاص است. «پول احمق است. احمقی بی احساس، پول کیفیت ترسوها را دارد. پول شجاع نیست.» مطمئناً پس از قریب ۲۰ فیلم، هرتسوگ باید حالا دارای

مقدار زیادی پول ترسوی غیر شجاع باشد که حفره‌های چند جفت شلوارش را پر کرده باشد؛ «نه! من پیوسته تمام پولها را در پروژه‌های بعدی سرمایه گذاری کرده‌ام، من مالك تمام فیلمهایم هستم و لذا این امر از من مردی ثروتمند می سازد. اما نه از نظر پول، اما خوب نگران نباشید. من مرد بسیار ثروتمندی هستم، چون وقتی به قفسه نگاه می‌کنم، بیش از ۲۰ فیلم در آن جا وجود دارد پس تمام عناصر یك شخص بسیار پولدار را دارا هستم، هر کاری که بخواهم می توانم انجام دهم، من می توانم هر زمان به هر کجا که بخواهم بروم، رئیس یك اتحادیه بزرگ نمی تواند این کار را بکند، من برای این آزادی بیش از هر کس دیگری که شما بتوانید تصور کنید تلاش کرده‌ام و از نظر شغلی بندرت دیگران امکان انجام هرکاری را که بخواهند دارند.

این آزادی او را به کارگردانی اپرایی هدایت کرد (اپرای Lohengr او در بایر یوت، اثری جنجالی بود) و این آزادی همراه با اشتیاقش به پدیده‌های غریب نژادی برای تولید فیلم‌های مستند برجسته همراه شد. سال گذشته، چوپانهای خورشید به کارگردانی هرتسوگ توسط بنگاه سخن پراکنی بریتانیا تولید شد. این مستند به مراسم زیبای سالیانه قبیله بدوی چادرنشین عجیب وغریبی می پردازد که طی آن مردان قبیله با آراستن خود نمایش می‌دهند.

هرتسوگ این مستندهای زندگی واقعی را با استادی و تبحر کارگردانی می کند. لذا فیلم «وادابه» به سطح تلاشهای یك رهبر ارکستر و اپرا می‌رسد. فیلم گیرای «انعکاس صدایی از امپراتوری محزون» پیرامون رژیم امپراتور آدمخوار، بوکاسا، که در کانال ۴ تلویزیون بنمایش درآمد، با نمای صد هزار خرچنگ قرمز شروع شد و بموازات گفتگوی راوی با کارگردان، با نمای میمونی درحال سیگار کشیدن پایان می‌یابد. هرتسوگ می‌گوید: تمام دیالوگها حفظ می شود و بعد در صحنه پدیدار می شود. همه صحنه‌های فیلم ساختگی است، به جز این که میمون واقعا سیگار می کشد.

آیا تمامی تزیینات و دکورها مانند دیالوگی که برای خانم «استراپینگر» نابینا و ناشنوا نوشته شده، چیزی جز حقه‌های سینمایی نبود؟ نه، تمام عناصر مهم کاملا حقیقی‌اند. فریبی در کار نیست. چون می‌دانم از این طریق به لایه عمیقتری از حقیقت دست می یابم. همچنین فیلم «فریاد سنگ» تولیدی است در مقیاسی وسیع که با درخشش دونالد ساترلند همراه می شود. این فیلم در باره اولین صعود «سرو توره» در پاتاگونیاست و دقیقا بخاطر شرکت در رقابت‌های فستیوال فیلم ونیز آغاز شد. واضح است که «سروتوره» یك تپه معمولی نیست. هرگز چیزی درباره آن نشنیده بودم. اما هرتسوگ به من اطمینان داد که این تپه را همواره یکی از صعب‌العبورترین کوههای زمین می‌دانسته‌اند. هرتسوگ می گوید: «فیتز کارالدو» فیلمی عصیانگرایانه در برابر قوانین موجود طبیعت بود: عصیانی علیه جاذبه. از همین رو به نظر می‌رسد که فیلم «فریاد سنگ» هم از همان ارزشها برخوردار باشد. این کوه «سروتوره»، حالا دلواپسی محض است. مربوط به دوره ای خاص است. به همین سادگی ـ دلواپسی محض، انگار در تصورات احساساتی ورنر هرتسوگ چیزی کمتر از آن نمی تواند باشد.



● شاخصه‌های موسیقی فیلم

موسیقی فیلم

● مهرزاد شکوهمند ـ استاد دانشگاه

هنر موسیقی، به عنوان انتزاعی‌ترین و مجردترین هنر در بین سایر هنرها، علاوه بر داشتن کوتاه‌ترین راه در ایجاد ارتباط با عواطف و احساسات انسانی، از ویژگیهای بیانی گسترده‌ای برخوردار است. این ویژگیهای ذاتی موسیقی، آن را قادر می سازد که از صور و طرق مختلف به بیان اندیشه‌ها و احساسات انسان بپردازد و در ارائه این بیان و پرداختن به مقوله‌های عاطفی، با موفقیت کامل روبروست و قادر است که بر قلیان احساسات نیز موثر افتد و در تشدید حالات و احوال مقطعی و یا دائم انسان هم ارز و هم بیان شود و در تشدید آن حالات، تاثیری شگرف بگذارد. این دلیلی است که وجود هنر موسیقی را در همه فرهنگ‌های انسانی با مشخصات و شاخص‌های متفاوت و حتی متضاد، توجیه کند. به جرات می‌توان ادعا کرد که هیچ قوم و فرهنگی وجود ندارد که فرهنگ و سنتهای آن، عاری از این هنر ظریف و لطیف باشد، و به دلایل ذاتی هنر موسیقی که حقیقت آن در عمق روح انسان نهفته است، قدرت بیان و حتی تشدید احساسات مختلف، نظیر عشق و دلدادگی، حماسه، ایثار، شجاعت، غم، غصه، شادی، عبادت، اندیشه و عواطف و احساسات عرفانی، ترس و وحشت و خلاصه، همه ادراکات و احساسات و فراز و نشیب‌های عاطفی انسان را، داراست و در این طریق به طور کامل موفق و موثر واقع می شود. همین توانایی و خصلت ذاتی است که باعث ایجاد پیوند موسیقی با هنرهای نمایشی، بخصوص سینما شده است، به گونه‌ای که عمر این پیوند تقریبا با عمر پیدایش هنر سینما، برابری کرده، با آن همسنگ است. این پیوند تا به آن حد طبیعی و لازم است که حتی سینمای صامت، برای القاء و تاکید هرچه بیشتر کنش‌های دراماتیکی خود، در وهله نخست از نوازندگان منفرد، نظیر نوازندگان پیانو و سپس از گروه‌های ارکستری، مدد جسته. موسیقی به عنوان جزء لاینفك هنر فیلم، تثبیت می‌شود. موسیقی فیلم، ابتدا به صورت فی‌البداهه و همگام با تصاویر و صحنه‌های مختلف توسط نوازنده‌ای در کنار پرده، نواخته می شد و اندوخته شدن تجربیات این دسته از نوازندگان، باعث پیدایش و تشکیل ارکسترهایی در کنار پرده سینما شد. تلفیق دوگانه موسیقی و فیلم، حتی باعث رونق هرچه بیشتر کار نوازندگی، بخصوص نوازندگی فیلم، در یك مرحله از تاریخ سینما می‌شود و علی‌رغم بحرانی موقت که بر اثر ظهور سینمای ناطق در موسیقی سینمایی، به وجود آمد، پیوند هنر موسیقی و فیلم همچنان ادامه یافته و موسیقی فیلم به عنوان یکی از شکل‌های مستقل، نظیر موسیقی سنفونیك، موسیقی اپرایی، موسیقی مذهبی، موسیقی رقص و غیره، در فرهنگ موسیقی جای خود را بازکرده، تثبیت شده است.

در موسیقی سنفونیك، آهنگساز اوج تخیلات و احساسات موزیکال خود را با بیانی صرفا موزیکال، بیان می کند و این در حالی است که آهنگساز موسیقی فیلم در تلاش خلق اثری است که بیانی دراماتیکی و نمایشی داشته باشد. هدف او تاکید هرچه بیشتر بر کنش‌های نمایشی فیلم است. تا بیان و مفهوم احساسی فیلم را عمیق‌تر و ملموس‌تر گرداند. برای شناخت و درك هرچه بیشتر موسیقی فیلم، باید نخست، به مقوله‌های بدیهی موسیقی وارد شد و عوامل ساختاری آن را شناخت. این شناخت، اعم از شناخت اجمالی بر مقولهٔ تن‌های موسیقی، علائم نوشتاری و گرافیکی، سازشناسی و همچنین شنیدن آثارموسیقی برطبق یك جدول و یایك رپرتوارمنظم، کمك شایانی درایجاد حس موزیکال خواهدداشت. چون عامل اصلی بیانی موسیقی را صوت تشکیل می‌دهد، ازاین رو شباهت زیادی بازبان که عامل اصلی آن نیز صوت است، دارد وبااستفاده ازاین شباهت است که علائم نوشتاری وحتی فرم بیانی موسیقی، قرابت‌هایی را با زبان پیدا می کند.

مثلا زبان فارسی دارای ۳۲ حرف یا صوت است و موسیقی (تامپره شده) نیز دارای اصواتی است به تعداد ۱۲ صوت (این دوازده صوت از حدود ۱۶ تا ۲۰ هزار هرتز تکرار می‌شوند که حدود شنوایی گوش انسان در این محدوده قرار دارد. این تکرارها به گونه ای است که هر نت دریك ضریب زوج (K) آنقدر ضرب یا تقسیم می شود که به حدود مادون و یا ماورای شنوایی گوش انسان برسد).

● نگاهی به اجرای

«دایی وانیا» اثر آنتوان چخوف

ملودرام به‌جای هجو

● محسن بیگ آقا



□ دایی وانیا
□ اثر آنتوان چخوف
□ ترجمه: هوشنگ پیرنظر
□ طراح، بازنویس متن و کارگردان: پری صابری
□ طراح ماسك و گریم: مهین میهن
□ آهنگساز و نوازنده: سعید محمدی
□ بازیگران: حسین نصرآبادی، ملیحه نظری، بهرام ابراهیمی، آتش تقی‌پور، هدایت الله نوید، شهین علیزاده، هما روستا، مهری مهرنیا، سعید مروت‌پور

دایی وانیا نمایشنامه‌ای است در بارهٔ آدمهایی که مرثیه زندگی از دست رفته‌شان را ساز می‌کنند. آدمهایی در پی یافتن مأمنی برای معنا دادن به زندگی بیهوده شان. حال چه مانند سونیا، این مأمن را در عشق بجویند و چه مانند دکتر آستروف، در حرفهٔ پزشکی و رسیدگی به جنگل‌ها. در این میان امتیاز فردی مانند دایی وانیا شاید این باشد که به این مأمنها کمتر نزدیك می‌شود. از این جهت واقع بین‌تر از دیگران به آرزوهای گذشته می‌نگرد و عکس‌العمل‌هایش طبیعی‌تر است. نمایشنامهٔ دایی وانیا را چخوف در سال ۱۸۹۶ نوشته است. در یك دورهٔ اوج کاری، بعداز مرغ دریایی و قبل از سه خواهر و باغ آلبالو. دایی وانیا از جهت شخصیت پردازی و روابط آدمهای نمایش از کاملترین آثار چخوف است. نمایشنامه، داستانی کلاسیك دارد. آدمهای تازه‌ای ـ پروفسور وزنش ـ پس از مدتها وارد خانه‌ای می‌شوند و در اقامت کوتاه مدتشان باعث می‌شوند زندگی اهالی خانه مروری دوباره شود. با رفتن آنها زندگی روزمرهٔ خانواده از سرگرفته می‌شود. اما گویا چیزی تغییر یافته است.

دایی وانیا نمایشگر وضع نسلهای متفاوت است. نسل توخالی و پوچ گذشته و نسل سرگشته و شکست خوردهٔ امروز. پروفسور سربریاکوف سالهاست با کتابهای علمی تو خالیش، سونیا، دایی وانیا و نیز همسر جوانش یلنا را متظاهرانه فریب داده است. مرد مهملی که در اجتماع بیش از آنچه باید، شهرت یافته است و حق افرادی مانند دایی وانیا و آستروف را پایمال کرده است. استعدادهایی که محکومند در شهرستان کوچکشان بپوسند و نابود شوند. دکتر آستروف به همسر پروفسور می گوید «وقتی با شوهرتان به اینجا آمدید همهٔ ما کار می‌کردیم، زحمت می‌کشیدیم و خلق می‌کردیم. با آمدن شما ناچار شدیم کارمان را رها کنیم و تمام تابستان را به شما و شوهرتان برسیم.» تنبلی و کاهلی پروفسور به سادگی به دیگران سرایت کرده است.

هرچند دایی وانیا نشان دهندهٔ زندگی پوسیده خانواده‌ای در هم شکسته است، با اینهمه دلسوزی چخوف نسبت به شخصیتهایش موجبات احترام به آنها را فراهم می‌کند. نمایشنامه با ایمان و امید پایان می‌یابد. امید به راحت شدن و آرامش یافتن.

□

اجرای نمایشنامه‌های چخوف بسیار مشکل است. کاری سهل و ممتنع که به آسانی اجرا کنندگان را فریب می‌دهد. اولگا کنیپر، همسر چخوف و بازیگر اصلی بسیاری از نمایشنامه‌هایش، می‌نویسد: «در اجرای نمایشنامه‌های چخوف کافی نیست که شخص هنرپیشه خوبی باشد و نقش خود را خوب بازی کند. باید چخوف را دوست داشت، درکش کرد و هوای محیط نمایشنامه‌اش را جذب کرد. باید مانند چخوف مردم را دوست داشت و در قالب زندگی آنها بتوان زیست. همینکه آن خاصیت زنده و جاودانی آثار چخوف به دست آید، هرگز از دست نمی‌رود.» نخستین اجرای دایی وانیا در سال ۱۸۹۶ در روسیه با شکست روبرو شد. اما اجرای بعدی در سال ۱۸۹۹ به کارگردانی استانیسلاوسکی، کارگردان صاحب سبك روسی، به موفقیتی عالمگیر دست یافت.

پری صابری، کارگردان قدیمی تئاتر که کارهای پیش از انقلابش را در کنار ترجمهٔ خویش از نمایشنامه یرما (نوشته لورکا) به یاد داریم، پس ازانقلاب، بعدازمدتها بیکاری، نمایشنامهٔ سمبلیك و پیچیده «من به باغ عرفان» را براساس اشعار سهراب سپهری به روی صحنه برد. پس از من به باغ عرفان، حالا دایی وانیا دومین کار او در سالهای اخیر، به شمار می‌رود. بنظر می‌رسد اجرای دایی وانیا چیزی را کم دارد. عنصری را که می‌تواند تفاوت یك نمایشنامه معمولی با اثری ازچخوف باشد، در اجرا نمی‌بینیم. در اجرای خشك فعلی، از فضاسازی و حس و حال صحنه اثری نیست. تا حدی که این اجرای حرفه‌ای حتی در مقایسه با اجرای دانشجویی ازهمین نمایشنامه در چندسال قبل، بی‌رمق می‌نماید. در واقع دوری کارگردان از تئاتر اکسپرسیونیستی چخوف که در آن تعادل به وسیله دکور و فضاسازی متفاوت، ایجاد می‌شود، موجب دست نیافتن به فضای خاص نمایشنامه‌های چخوف شده است. در این اجرا، از سکوی گرد استفاده شده که تماشاگران دورش می‌نشینند. این نوع از صحنه سازی، که بیشتر در آثار پرجنب و جوش نمایشی کاربرد دارد، در مورد اجرای دایی وانیاکمی ثقیل به نظر می‌رسد. درست است که می‌توان یکنواختی و خشکی دکور را در این اجرا، وسیله‌ای در جهت کمك کردن به معرفی شخصیتها و شرایط ملال‌آور زندگی شان دانست، اما به میزانسن و فضاسازی اثر نیز باید توجه کرد. اینکه چگونه نمایش قدرتمندی چون دایی وانیا، با کشمکشهای فوق‌العادهٔ دراماتیك، تبدیل به اثری کشدار و کسالت بار می‌شود، از همین نکته سرچشمه می‌گیرد.

دایی وانیا مانند دیگر نمایشنامه‌های چخوف، به طرق مختلف قابل اجراست. از طرفی می‌توان سیر قوی داستانی نمایشنامه را گرفت و ملودرامی غم‌انگیز ازآن بیرون کشید و از طرف دیگر می‌توان به عمق نمایشنامهٔ چخوف نزدیك شد و شخصیتها را از درون معرفی کرد. در این صورت است که می‌توان طنز معروف چخوف را از لابلای وقایع تیرهٔ زندگی روزمرهٔ قهرمانهایش بازشناخت. اجرای پری صابری، در این میان اجرایی تیره و تلخ است. نوعی تلخی که بیش از آنکه از درون نمایشنامه بجوشد، از کارگردانی آن و شرایط موجود می‌آید. ژان- ویلار بر مقدمه‌ای که بر ترجمهٔ فرانسوی نمایشنامه‌های چخوف نوشته است، اشاره می‌کند: «باید متوجه بود که آن احساس غمی که از بار اول خواندن نمایشنامه‌های چخوف به خواننده دست می‌دهد، نباید در اجرا مورد استفاده قرار گیرد. دلتنگی شخصیتهای نمایشنامهٔ دایی وانیا، دلتنگی خود آنهاست. درست به همین دلیل است که حاصل جمع کنار گذاشتن اشخاصی این چنین، با اندوه و تیرگی خاص درونیشان، به جای آنکه موجد یك تابلو تلخ، تیره و مأیوس کننده باشد، به یمن عمل خطیر نویسنده، در پایان کار احساس هجو و استهزاء، به ما دست می‌دهد.» به عبارت دیگر چخوف چنان نگاه



عمیقی به شخصیتهایش دارد که زندگی آنها را مأمنی برای تجربه‌های دیگران می‌بیند و نه جایگاهی برای دلسوزی کردن سطحی. در اجرای نمایشنامهٔ دایی‌وانیا، با موسیقی رمانتیک و بازیهای احساساتی بازیگران، به جای نمایش هجو مشهور چخوف، شاهد نمایشنامه‌ای غم انگیز و سرشار از تیرگی و یأس هستیم. نمایشنامه‌ای که هرگز لبخند بر لب تماشاگر نمی‌نشاند. معروف است که خود چخوف نیز به شدت نسبت به اجرای «اندوهناک» نمایشنامه‌هایش معترض بوده است. گورکی می‌گوید: «چخوف صادقانه به ترسیم واقع گرایانه و کمیک زندگی ایمان داشت.» نمایشنامه‌های چخوف باید به عنوان نمایشنامه‌های کمدی خوانده شوند و به اجرا درآیند. استانیسلاوسکی که مرغ دریایی و دایی وانیا را با تبادل نظر با چخوف، با موفقیت کامل به روی صحنه آورد، در این مورد می‌گوید: «درست است که چخوف نمایشنامه نویس مردمان حقیر و تیره روز روسیه بوده و دائم بر رکود معنوی و تلخکامی ازلی سرزمینش گواهی داده، اما او را نباید بیانگر یأس و دلمردگی دانست.» هجو و طنز چخوف را باید ورای احساسات سطحی دانست.

استفاده از تمثیلهای ساده در اجراهای مدرن، تا آن حد که آزار دهنده نباشند، همواره در درک اثر موثر واقع می‌شوند. در اجرای فعلی از آینه‌ها استفادهٔ مناسبی شده است. در این مفهوم، علاوه بر نقش نمادین، در شکل دادن به میزانسن نیز، آینه‌ها نقش دارند. نمونهٔ مناسب استفاده از تمثیل را در صحنه‌ای می‌بینیم که سونیا، شکست خورده و مأیوس از پیوند با دکتر آستروف، شمع‌هایی را به دست می‌گیرد و به عنوان پایداری عشق و معصومیتش، به جلو آینه می‌برد.

نوعی رسیدن به روشنایی و آگاهی، که در چراغی که در دست دایی وانیا دیده می‌شود نیز مشهود است. آگاهی از وضع پوچ خود و به دنبال آرامش رفتن. آرامشی که سونیا در پایان نمایشنامه تنها نوید دهنده و امیدبخش آن است. هم اوست که می‌گوید «تو در زندگی شادی و خوشی نداشته‌ای، اما صبر داشته باش. راحت می‌شویم. آرامش پیدا می‌کنیم.» و این صحنه در اجرای فعلی چه درست درک شده است. جایی که شخصیتها در پایان نمایش به دور هم جمع می‌شوند و دیالوگ آخر سونیا را تکرار می‌کنند. هدیه‌ای از جانب کارگردان به ساده و پاک‌ترین شخصیت نمایشنامه و بیان کنندهٔ حرف اصلی چخوف. جالب اینکه در ابتدای نمایش نیز بازیگران با ماسکی بر صورت وارد صحنه می‌شوند، آوایی سر می‌دهند و خارج می‌شوند. به این نشانه که باید شاهد بازی آنها بر روی صحنه باشیم و نه زندگی واقعی‌شان. باید مانند چخوف به روحیات آنها آشنا شویم و از دور هجوشان کنیم، نه آنکه خود را با احساسات آنها شریک بدانیم.

نکتهٔ قابل توجه اجرای دایی وانیا، موسیقی زندهٔ آن است. (و جالب اینکه در نمایشنامهٔ پیروزی شیکاگو به کارگردانی داود رشیدی، که همزمان با دایی وانیا به روی صحنه رفت نیز از موسیقی زنده استفاده شده است.) چخوف، خود در نمایشنامه، در اجرای صحنهٔ آخر پیشنهاد می‌کند که تل یگین هنگام صحبت نهایی سونیا گیتار بنوازد. یعنی حرف اصلی نمایش به وسیلهٔ موسیقی برجسته شود. در اجرای فعلی، موسیقی سعی در فضاسازی خاص و غنی کردن حس و حال صحنه دارد. موردی که در مورد استفاده‌های بیش از حد از نور موضعی نیز صادق است. اینکه در این اجرا، نور موضعی نه فقط برای برجسته کردن صحبتهای یک شخصیت، که برای تقویت تغزل صحنه نیز بکار رفته است.

بازیگران دایی وانیا، بازیگرانی حرفه‌ای هستند. بهرام ابراهیمی در نقش دایی وانیا، به خوبی از عهدهٔ نمایش این شخصیت مسلط، اما شکست خورده، برمی‌آید. آدمی دوست داشتنی که آمالش را در گذشته‌های دور به جا گذاشته. اما هما روستا در نقش یلنا بازی چشمگیری ارائه نمی‌دهد. شخصیت یلنا عنصری اساسی در روابط آدمهای نمایش است، که متاسفانه با بازی انعطاف ناپذیر و تکراری روستا، با لرزاندن صدا و حرکات احساساتی، اجرای موفقی ندارد. بنظر می‌رسد در این موارد، کارگردان می‌تواند ـ و باید ـ بازی همیشگی بازیگر را بشکند و در قالب تازه و متناسب با نمایشنامه، جایش بیندازد. نکته‌ای که مثلاً در مورد شهین علیزاده به خوبی رعایت شده، موفق از کار درآمده است.



● نگاهی به «اوینار»

آمیزه‌ای ناموزون

● رضا درستکار

○ اشاره

از روز چهارشنبه دوم اردیبهشت ماه، دو فیلم اوینار (شهرام اسدی) و ساده لوح (مهدی فخیم زاده) به عنوان دومین گروه اکران سال جدید به روی پرده رفتند.

اوینار اولین ساخته شهرام اسدی در مقام کارگردانی است که قبل از آن فیلمبرداری چند سکانس از پروژه سنگین «روز واقعه» از نوشته‌های بهرام بیضایی را ناتمام رها کرده است.

● اوینار

کارگردان: شهرام اسدی، نویسندگان فیلمنامه: شهرام اسدی، انسیه شاه حسینی، مدیر فیلمبرداری: مازیار پرتو، تدوین: روح الله امامی، موسیقی: مجید انتظامی، مدیر تولید: یوسف صمدزاده، طراح چهره پردازی: جلال معیریان، بازیگران: پرویز پورحسینی، حسین پناهی، مهدی فتحی، آزیتا حاجیان و...

خلاصه داستان: گروهی از مجروحین شیمیایی شهر مرزی حلبچه به دنبال مردی راهنما (مام تیوای بشیر) آواره کوه و بیابان می شوند تا خود را به جای امنی برسانند، اما همگی در بین راه، تلف می شوند.

در پایان تنها یک زن و یک بچه ـ اوینار ـ نجات می یابند.

اوینار پس از عروس حلبچه (۱۳۶۹ ـ حسن کاربخش) دومین فیلمی است که به قصد پرداختن به فاجعه بمباران شیمیایی حلبچه ساخته شده است. و ماجرا دقیقاً پس از بمباران به وقوع می‌پیوندد. مردم به قصد نجات و یافتن مأمن، آواره کوه و بیابان می‌شوند. ولی در بین راه یک به یک از بین می‌روند.

اوینار درشکل ظاهری‌اش آمیزه‌ای ازسینمای به اصطلاح جنگ، عرفان، استعاره و فلسفه است! به همین لحاظ فیلمساز در اولین کار حرفه‌ای‌اش بجای گام نهادن در حیطهٔ آزمونی سخت ـ هنر و سینما ـ تن به موجهای موسوم به سینمای فلسفی عرفانی اخلاقی سیاسی اجتماعی روزمی‌دهد ومشکل از اولین خشت آغاز می‌شود. دستمایه و مضمون فیلم، حکایت از ماجرایی تاثیرگذار وپرمحتوا دارد. عمق فاجعه نیز چندان عظیم است که بی‌واسطهٔ طرح تصویری یکدست از آن برای کار اول مشکلات زیادی دربرداشته است. با عنایت به اینکه فیلمساز پیش از این نیز در مضمونی نسبتاً مشابه ـ روز واقعه و ماجرای شهادت ۷۲ تن شهدای کربلا ـ طرح را نیمه کاره رها کرده و با آگاهی به سراغ سوژهٔ اوینار آمده، جای بحثی گسترده نیز باز می‌شود.

مام تیوای بشیر (پرویز پورحسینی) بلد راهی است که به گونه‌ای استعاری توأماً از سیاست و خیانت

بهره‌ای به یك میزان برده است. درحالی که از سوی زرگر متمولی اجیر می‌شود که او را به جایی مطمئن برساند، ناخواسته و غیرمترقبه رهبری یك گروه آواره و نابینا (عوارض ناشی از جنگ شیمیایی) را به عهده می‌گیرد. کارشکنی زرگر بعنوان اهرم فشار اقتصادی به جایی نمی‌رسد و دیگران نیز با این دو همراه می‌شوند. در راه ابتدا زرگر و سپس یك‌یك همراهان به شکلهای مختلف و حتی خود راهنما (مام تیوای بشیر) به گونه‌ای می‌میرند و کنار می‌روند. نوع نگاه

کارگردان به مردم نابینایی که در انتخاب راه ـ و شاید تنها راه ممکن ـ اشتباهی را مرتکب می‌شوند و به همراهی مرد راهنما می‌آیند، به گونه‌ای است که بیشتر از ناآگاهی و عدم شناخت مردم حکایت دارد. مردم دور کسی جمع می‌شوند که نوید جایی امن را می‌دهد، اما عدم آگاهی‌شان، همگی را نابود می‌کند. در بین جمع که موکداً در خلاصه داستان نیز بدان اشاره شده، ردی از هر قشر و صنفی دیده می‌شود: یك دانشجو، یك هنرمند، یك کشاورز، یك کارمند، یك زن، یك بچه و...

تلفیق این عناصر به شکل نمادین و حضور هریك به نمایندگی از اقشار اجتماع و راهنمایی مام تیوای بشیر (حتی با تاکید بر روی نام او)، برتره‌ای از موقعیت یك جامعه را نشانه می‌رود. اما مردم همه نابینا هستند و راهنما نیز تنها لاف آگاهی را می‌زند. در بین راه دانشجو از همراهی دیگران جدا می‌شود و تنها ادامه می‌دهد که این استعاره تناقض آمیز نیز در راه تلف شده است!

در پایان این راه پربلا و در پیام نهایی، تنها یك زن بعنوان زایش اجتماع و یك کودك ـ اوینار ـ به نشانه عشق و زندگی و جریان متداوم و ابدی باقی می‌مانند، درحالی که از سختی راه گذشته و به مأمن رسیده‌اند.

از فصل آغازین که تلاشی برزحمت و موثر از یك اجتماع بزرگ است، تا شروع بمباران و پرت کردن نوزاد تازه به دنیا آمده از کوه و تا سقوط مرد زرگر به ته دره (که بسیار تکان دهنده است.) فیلم روال منطقی خود را حفظ می‌کند. شروع فیلم از یك اجتماع بزرگ است که از آن جمعی باقی می‌ماند و این جمع رفته‌رفته کوچك و کوچکتر می‌شود. این نمودار در پایان به حضور زن و کودك ختم می‌شود. از برآیند این از کل به جز رسیدن، کارگردانی کار نیز سیری نزولی پیدا کرده است.

وجه ساختمانی اثر، بخاطر چند پارگیها و تشتت، شکل وزینی به خود نگرفته و مشکل عمده، ابتدا از نوعی دیدگاه به فیلم وارد آمده که پیشتر نیز پیشینه‌ای دارد. انسیه شاه حسینی به عنوان یکی از فیلمنامه نویسان و شهرام اسدی ضمناً بعنوان کارگردان، پیش از هرچیز ـ و قبل از سینما ـ بنا را برزدن حرفهای مهم گذاشته‌اند! حرفها و پیامی که در ظاهر بسیار هم فریبنده است.

ویژگی عمده دو فیلمنامه انسیه شاه حسینی (دل نمك و کار مشترك در اوینار) استمرار و پافشاری بر نوعی مسائل عرفانی و ویژه بوده است! که شکلهایی تصنعی و باور نکردنی به خود گرفته است. اتفاقاً دل نمك (۱۳۶۸ ـ امیر قویدل) در اوج همان موج عرفانی سال ۶۸ تبدیل به فیلم شد با کارگردانی کسی که لااقل یك فیلم قوی تجاری در کارنامه داشت (ترن ـ ۱۳۶۶) در همان فیلم (دل نمك) نیز از آدم حاشیه تا بالانشین همه به یك شکل خاصی سخن می‌گفتند! همه بر نوعی مسائل عجیب اشراف داشتند! و همه در مجموع صوفی مسلکانی بودند که سراز سینمای ایران درآورده بودند! این نوع نگاه در اوینار نیز ـ حالا حتما نه به آن شکل کلی ـ وجود دارد. گذشته از اینکه نوع پرداخت آنها بر کلیت فیلم بی‌وزنی سنگینی می‌کند، اشاره بر تعدادی از آنها، نیز بیراه نیست:

به نمای گلهای زردی که به تاکید به موازات صورت مرد جوان که از کوه پایین می‌رود دیده می‌شود، نگاه کنیم. به گفته مرد هنرمند (که دوربین عکاسی به همراه دارد) دقیق شویم: در این ۴۰۰ گرم مغز چه می‌گذرد؟ به سیب نامرئی که توسط مرد جوان برای اوینار تقسیم می‌شود، دقیق شویم که هسته آن نیز در دست مرد باقی می‌ماند!

به پیرمرد عرفانی (ریبوار ـ فتحی) که سی سال با درختی از فصلی به فصل دیگر سفر کرده است! و همینطور به شخصیت غالب حسین پناهی بر رشید احمد که قرار است نقش یك کارمند ساده اداره ثبت احوال شهر حلبچه را بازی کند ولی با آن پوشش به ظاهر غریب ـ که آن هم قرار است حکایت دون پایگی‌اش باشد ـ عاریه‌ای از شخصیت اصلی خود حسین پناهی است که پیشتر در سایه خیال (۱۳۶۹ ـ حسین دلیر) دیده‌ایم و ظاهرا تناسبی هم با نوع تفکر فیلمنامه نویس اول دارد!

شاید هریك از این موارد در نوع خود و در جای خود واجد ارزشهایی باشند، اما مسلما در روند فیلم اوینار، وصله‌ای ناچسب و ناموزون هستند. هرجا که فیلمنامه نویس در پرداخت شخصیتها به سکته افتاده است، شخصیت پردازی فقیرانه آنها را با مفاهیم خاص لاپوشانی کرده است! به فلاش بکها هم که دقیق شویم، هیچیك در چارچوب اصلی فیلم، قدمی به جلو محسوب نمی‌شوند. و حتی بر کل اثر سنگینی دارند (که ظاهراً با حذفشان فیلم روانتر هم خواهد شد.)

حالا از پس این آمیزش ناموفق که ازنوع تفکری از طیف سینمایی خاموش شده است! کارگردان نیز متضرر می‌شود. به شروع خوب فیلم دوباره اشاره می‌کنیم که در نیمه راه پس از سقوط زرگر به دره، فیلم با افتی به شدت خسته کننده روبرو می‌شود. به وقتی که در جمع، قرار است شخصیتها را بشناسیم، خب به همین شکل، هم گیشه از دست رفته است و هم اینکه آن تأثیر اولیه بر اندك بینندهٔ اوینار نیز با تعدد شخصیتهایی که نیمه کاره رها شده‌اند، برجای نمانده!

ظرفیت بالای موضوع، خصوصا با تنوع لوکیشن که قابلیت تصویری فوق‌العاده‌ای هم داشته، بدینگونه به هرز رفته است. دیگر اشاره به نماهای آزار دهنده و پرزحمت حمله هلی کوپترها بر یکی دو آدم نابینا و حتی حمله هواپیماها در ابتدای فیلم (که جنگی نبودن خود را لو می‌دهند!) از موارد قابل ذکر است. کما اینکه اشاره‌ها زودگذر و لحظه‌ای است و بیشتر جرقه‌ها در مفهوم کلی فیلم هضم شده است.

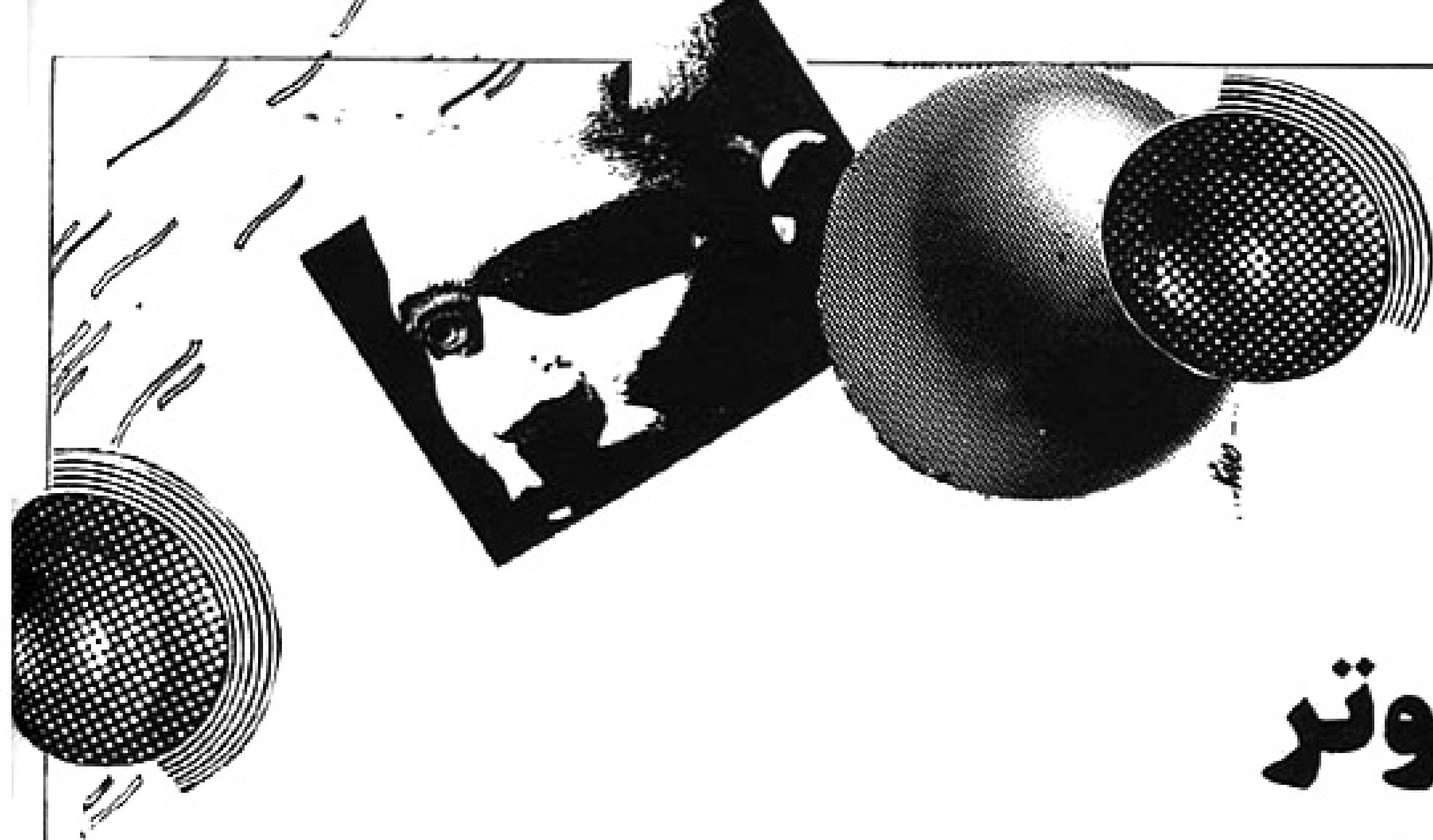
موخره:

می‌توان از کارگردانی که تحصیلات آکادمیك در دانشگاههای خارجی و داخلی دارد، انتظار زدودن اضافات را داشت. جرقه‌هایی که در طول فیلم زده می‌شود، اسدی را کارگردانی معرفی می‌کند که می‌تواند با حذف بعضی دلمشغولیها (که فعلا و اصلا به سینمای ایران مربوط نمی‌شود.) در ساختار آتی سینما باقی بماند.

لحظات زیبایی چون عکس گرفتن رشیداحمد در آن حالت نابینایی که تداعی‌گر امیدومیل به زندگیست درطول فیلم کم نیست. و حیف است.

باید باور کنیم که همه مردم دنیا، بر مسائل حاشیه زندگی خود، اینگونه نگاه نمی‌کنند. همانگونه که نمایش آثارسخیف و تجاری، تقبیح و بی‌نزاکتیهای معمول در بعضی ازفیلمها، فرصت طلبی خوانده می‌شود، تراوش و نمایش نایخته و نجیب مسائل فلسفی نیز نوعاً فرصت طلبی بحساب می‌آید.

اوینار به همین خاطر تا سینما فاصله بسیاری دارد. چه خوب در کنار این تظاهرات نامتجانس نگاهی هم به اطراف‌مان می‌کردیم، تیاز، هنوز بر پرده سینماهای تهران است.



کامپیوتر گرافیک؛ جادوی جدید سینما

● نوشته: ریچارد کورلیس / ● ترجمه حمید ذاکری

درمراسم اهدای جوایز اسکار امسال در بخش جلوه‌های ویژه، این فیلم‌ها نامزد دریافت جایزه بودند: قلاب، انفجار و ترمیناتور ۲: روز قضاوت (برای صحنه‌های متعدد آن، خصوصاً آدم ماشینی فضایی که از فلزی مایع، و گاه غیر قابل رویت، ساخته شده و می‌توانست به اشکال گوناگون درآید) و سرانجام جایزه اسکار به شرکت صنعتی «نور و جادو» (I. L. M) برای ساختن جلوه‌های ویژه در فیلم ترمیناتور ۲ تعلق گرفت. دو فیلم دیگر نیز صحنه‌های خاص خود را مدیون شرکت «نوروجادو» متعلق به جرج لوکاس (خالق جنگ ستارگان) بودند.

دنیس مورن، مشاور عالی جلوه‌های تصویری ILM، در شب اسکار چهره‌اي آشنا بود، نه تنها به خاطر موهای روشن و صورت آرام و صافش، بلکه به این خاطر این هفتمین جایزه اسکار بود که مورن از آن خود می‌ساخت. تیپ و چهره و رفتار آرام مورن ۴۵ ساله، به همراه هوش فوق‌العاده‌اش، از او جادوگر دنیای سینما و سلطان کامپیوتر گرافیك ساخته است. در سالن‌های آرام و بی‌سرو صدای I L M در سان رافائل کالیفرنیا، او و همکاران کیمیاگر و معجزه‌سازش حرکت کوچکی بر روی سیلیکون گرافیك (VGX) با ۳۴۰ ترمینال پدید می‌آورند، و از آنسو معجزه‌ای صورت می‌پذیرد.

همچون دیگر خبرگان جلوه‌های ویژه، مورن و همکارانش در ILM، تندیس‌های مشهوری را وارد عالم سینما کرده‌اند، از «دارت و ایدر» گرفته تا «ای‌ـ تی». اکنون او انقلابی را در عالم سینما رهبری می‌کند. ILM فلزات سخت را رام کرده است: آتش و آب مگر می‌توانند جاندار باشند؟ اما این کمپانی در انفجار (بك درفت) به طور تکان دهنده‌ای این کار را کرده است و به آتش جان بخشیده، و نیز در فیلم گرداب «Abyss» آب را زنده کرده است. و اما در ترمیناتور ۲، یك تیم ILM به ریاست استیو ویلیامز به موجودی عجیب جان دادند ـ «تی-۱۰۰۰» مخلوق هولناك ترمیناتور ۲ که می‌توانست خود را به هر صورتی تغییر شکل دهد؛ مثلاً از مشمع کف اتاق به سلاحی مرگ‌آور و شبه انسان تبدیل شود. ویلیامز که سی سال دارد، می‌گوید: «چیزی که دور بود، اینك دست یافتنی است.»

کامپیوتر گرافیك، به عنوان شکل دهندهٔ هنر فیلم ـ یك پیشرفت تکنیکی که از فراز عروسك بازی‌ها و استاپ موشن‌های پر زحمت برگذشته و جلوه‌هایی چون ریلیس ایرایان و ری هری هاوسن را پشت سر گذاشته ـ تنها یك دهه از عمرش می گذرد. اولین بار این تکنیك جدید توسط دیسنی فیلم ترون، که در جریان یکسری بازی ویدئویی شکل گرفت، به کار گرفته شد. در فیلم استیون اسپیلبرگ «شرلوك هولمز جوان» که به سال ۱۹۸۵ ساخته شد یك شوالیه ساخت کامپیوتر از درون یك پنجره شیشه‌ای رنگی بیرون جست و با شمشیرش یك کشیش را تهدید کرد. تغییر شکل در جلوه‌های ویژه، با فیلم «جگن» به سال ۱۹۸۸ وارد سینما شد: یك ببر خفته به تدریج تبدیل به یك زن شد.

این روزها تغییر شکل در همه جا دیده می شود. طراحان «اطلاعات تصویری پاسیفیك» (P D I)، که یکی از چندین استودیو طراح کامپیوتر و از رقبای ILM در کالیفرنیا است، ماسك‌های ذوب شونده صورت را در فیلم «سیاه یا سفید» طراحی کرد. پاسیفیك همچنین یك ماشین در حال حرکت را، برای اکسون، تبدیل به ببر کرده و صورت یك مرد را، برای تبلیغ تیغ صورت تراشی شیك، تبدیل به یك کنده نموده است. این پروسه می‌تواند با آمیختن برداشت‌های جداگانه از یك صحنه یا احیاء فریم‌های خراب شده فیلم مورد استفاده قرار گیرد.

مارك دیپ، انیماتور ILM می‌گوید: «گرافیك کامپیوتری امروزه تبدیل به یك ابزار طراحی و ارتباطی ضروری شده است. سرگرمی فقط بخشی از آن است» امروزه بیمارستان‌ها از انیمیشن‌های سه بعدی واقعی کامپیوتری استفاده می کنند که دکترها را به عمل بعدی‌شان هدایت می کنند، بدون آنکه آنها حتی یك چاقوی جراحی را بردارند. اف. بی. آی می‌تواند چهره یك کودك را که چند سال پیش ناپدید شده است، چند سال بعد به وسیله گرافیك کامپیوتر طراحی کند و کاملاً به مشخصات چهره او، پس از گذشت زمان، دست یابد.

حتی در تئاتر زنده، تکنولوژی کامپیوتر می‌تواند شگفتی بیافریند. دیپ می گوید: «ما در جهانی واقعی عمل می کنیم. جلوه‌های ILM به طرز عجیبی واقعی هستند» آنچه را که سازندگان ILM می‌توانند به تصویر فیلم بدهند، نیز می‌توانند از میان ببرند. این کار با نوعی کامپیوتر آراینده انجام می‌شود که عیوب و لکه‌های نامحسوس را از میان می برد. تا همین اواخر، در صحنه‌های سقوط و غیره، سیم‌هایی که هنرپیشه را از خطر حفظ می کرد و در صحنه دیده می‌شد باید با زحمت فراوان، فریم به فریم، پاك می‌شد. اکنون کابل‌هایی که «جولبارایرتزر» را در فیلم «تین کربل» حفاظت می‌کرد با سیستم دیجیتال به نحو حیرت‌انگیزی پاك می‌شود، بدون اینکه در بك گراند (پس زمینه) صحنه اثری از دستکاری و تحریف

● در حالیکه بیش از یك دهه از عمر کامپیوتر گرافیك نمی گذرد، این تکنیك به دستاوردهای اعجاب‌انگیزی نائل آمده است



مشاهده شود. لوله ۵ سانتیمتری که تخته اسکیت مایکل جی فاکس را در فیلم «بازگشت به آینده» نگاه می‌داشت، به وسیله کامپیوتر پاك شد تا این احساس را القا کند که فاکس در میان زمین و هوا حرکت می کند. برای فیلم «خاطرات مرد نامرئی» کامپیوتر چوی چیس را از لباس هایش خارج کرد و در یك پس زمینهٔ جانشین شده جای داد.

اما همه اینها در برابر کار جدیدی که ILM در دست انجام دارد، بازیهای کودکانه‌ای بیش نیست: فیلم جدید اسپیلبرگ «پارك دورهٔ ژوراسیك» نوشته مایکل کریچتون داستان دایناسورهای دوره ژوراسیك (دوره سنگ‌های آهکی) را باز می گوید که در یك پارك امروزی می‌غرند و لرزه بر اندام‌ها می اندازند. ماموت‌های غول‌پیکر و جانوران عظیم الجثه مکانیکی در استودیو وان نویس کالیفرنیا جمع می‌شوند تا به کمك کدهای کامپیوتر به جنبش درآیند و لحظاتی گوینده و نفس گیر را بر صفحه حساس فیلم ثبت کنند. رئالیسم گرایی مفرط اسپیلبرگ و همداستانی فوکس قرن بیستم با وی، سبب آشتی و ازدواج بین مدل‌سازان ژنو در لوس انجلس و آینده گرایان ویدئو در سن رافائل شده است! یکی از انیماتورهای ILM می گوید: «کار ساختن صحنه‌های مورد درخواست اسپیلبرگ، ۱۰ بار دشوارتر از جان دادن به تی -۱۰۰۰ در ترمیناتور۲ است».

اما مورن عقیده دارد، «همه اینها کارهای ابتدایی نسل اول است. صحنه‌هایی پدید خواهد آمد که شما هرگز باور نکنید.» او برای رسیدن به رئالیسم فیزیکی می کوشد. او می خواهد به ستاره‌هایی برسد که نه مثل تغییر شکل‌های ترمیناتور۲، با تکنیك تلفیق و حرکت فریم به فریم، بلکه چنان حقیقی و باور کردنی باشند که بیننده اصلاً متوجه آن نشود. مورن می گوید: «من نمی‌دانم پایان این قضیه کجاست، فقط می دانم باید به

● در فیلم جدید اسپیلبرگ، دایناسورهای دوره ژوراسیك در یك پارك امروزی می‌غرند!

● آیا با کمك علم کامپیوتر گرافی، بزودی مردگان بر صفحه تلویزیون ظاهر خواهند شد و سخنرانی خواهند کرد؟!



واقعی‌ترین شکل ممکن برسم.»

ویلیامز اظهار می‌دارد: «ما قابلیت‌های فیزیکی طبیعت را فتح کرده‌ایم. می‌توانیم درخت را به نعره زدن واداریم؛ علف را به وزیدن و آب را به موج زدن. اما در مورد انسان کامپیوتری، تازه شروع کرده‌ایم و در آغاز راهیم.» در حال حاضر، کارشناسان جلوه‌های کامپیوتری در ساختن پوست به گونهٔ طبیعی مشکل دارند. ویلیامز در این زمینه می گوید: «ساختن مو مشکل است. البته نگران نباشید، فقط صبر کنید. یك آدم درست و حسابی. فکر می کنم به آن خواهیم رسید. هیچ چیز غیر ممکن نیست.»

اکنون سخن از احضار ارواح است(!) اینکه به زودی «مریلین مونرو» کامپیوتری به روی صحنه آید. ویلیامز اشاره می کند: «رؤسای جمهوری که سال‌ها پیش مرده‌اند باردیگر بر صفحه تلویزیون ظاهر خواهند شد و سخنرانی خواهند کرد. هنرپیشگانی که ۵۰ سال پیش درگذشته‌اند در کنار ستارگان امروز به ایفای نقش خواهند پرداخت. ما حتی هنرپیشگانی را می‌توانیم بسازیم که هرگز متولد نشده‌اند. این اتفاق خواهد افتاد.» و با نگاهی به اطراف ILM می گوید: «احتمالاً همین جا اتفاق خواهد افتاد!»

گاه این انیشتین جوان، شبیه یك فرانکنشتین جوان به نظر می‌رسد. ویلیامز اضافه می کند که کامپیوتر گرافیك می‌تواند به ساخت فیلم‌های خوش نمائی کمك کند، نه البته فیلم‌های بهتری. «اساساً این مثل یك مداد است. اگر در دست کسی باشد که توان نقاشی دارد، خوب نقاشی می کند و اگر در دست کسی باشد که نمی‌تواند، مداد هم نخواهد توانست.»

ومورن: این جادوگر مهربان، می خواهد به تمام دنیا نقاشی کردن بیاموزد! او می گوید: «من از همه بچه‌ها می خواهم که این علم را یاد بگیرند. این علم، علم آینده است.»

برگزاری دومین دورهٔ آموزش فیلمنامه نویسی حرفه‌ای

مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری سینماگران و اساتید مجرب سینما در نظر دارد جهت کمک به رفع یکی از مهمترین ضعف ها و مشکلات بنیادین سینمای پیشرو کشور و با توجه به موفقیت دوره اول، دومین دوره آموزش فیلمنامه نویسی را برگزار نماید. داوطلبانی که علاوه بر شرایط عمومی و داشتن مدرک کارشناسی دانشگاهها علاقمند به ارتقاء سطح فرهنگی، هنری و حرفه‌ای سینما و بازیابی جایگاه رفیع و سازنده سینما در فرهنگ عمومی کشور هستند و مایلند نویسندگی فیلمنامه را بصورت حرفه‌ای دنبال نمایند میتوانند جهت شرکت در آزمون ورودی این دوره مدارک خود را حداکثر تا تاریخ ۱۳۷۱/۳/۳۱ به آدرس مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی واقع در خیابان ولیعصر باغ فردوس، شماره ۹ ارسال نمایند.

مشخصات دوره:

دوره در طول یکسال و نیم درقالب ۳ ترم هجده هفته‌ای از مهرماه ۱۳۷۱ آغاز و در بهمن ماه ۱۳۷۲ به پایان خواهد رسید.

تاکید دوره برانجام کار عملی است و کلاسهای نظری و کارگاه‌های فیلمنامه نویسی همه روزه از ساعت ۱۵ الی ۱۹ برگزار میشود.

عناوین دروس اصلی دوره شامل فیلمنامه نویسی نظری، کارگاه گزارش نویسی، کارگاه‌های فیلمنامه نویسی، تحلیل فیلم، داستان پردازی، سیر فیلمنامه نویسی در سینمای ایران، مکاتب و سبکهای سینمایی، سمینارهای ماهانه و... میباشد.

دانشجوی این دوره می‌بایست علاوه برانجام کلیه تکالیف عملی، یك فیلمنامه کامل سینمائی و یك تحقیق نظری را به عنوان پایان نامه فارغ‌التحصیلی ارائه نماید.

آزمون ورودی جهت تشخیص صلاحیت داوطلب و استعداد و توانائی او در زمینه های تخیل، تحقیق، داستان پردازی، نگارش تصویری ایده‌ها، توانائی نوشتن و همچنین جهت اندازه گیری دانش سینمائی، بینش فرهنگی، آشنائی با هنرها و فرهنگ ملی و اندیشه دینی در دو مرحله کتبی و حضوری انجام خواهد شد.

آزمون مرحله اول روز دوشنبه ۱۵ تیرماه سالجاری برگزار میگردد و داوطلبان جهت اخذ کارت ورود به جلسه آزمون و اطلاع از محل برگزاری آن میبایست روز یکشنبه ۱۴ تیر از ساعت ۸ الی ۱۲ صبح به محل مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی مراجعه نمایند.

برای کمك به برگزاری بهتر، دوره هر دانشجو در آغاز هر ترم مبلغ شصت هزار ریال را به عنوان کمك فرهنگی پرداخت نماید. در پایان دوره به سه نفر از فارغ‌التحصیلان که بهترین فیلمنامه دوره را نوشته باشند معادل کل کمکهای فرهنگی آنها به عنوان جایزه مسترد میشود.

مدارك لازم جهت ثبت نام:

۱ ـ فتوکپی مدرك کارشناسی یا گواهی پایان دوره تحصیلی تا خرداد ۷۱ در هر یك از رشته های دانشگاهی و معادل ارزشیابی شده آن (یا داشتن گواهینامه پایانی مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی)

۲ ـ فرم تکمیل شده درخواست ثبت نام که در این آگهی چاپ شده است.

۳ ـ فتوکپی کلیه صفحات شناسنامه.

۴ ـ ۶ قطعه عکس ۴×۳

۵ ـ اصل رسید بانکی به مبلغ سه هزار ریال بابت هزینه‌های آزمون به حساب شماره ۹۰۰۷۸ بانك ملی ایران شعبهٔ استقلال

داوطلبان میبایست مدارك خود را حداکثر تا تاریخ ۱۳۷۱/۳/۳۱ به آدرس مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی ارسال نمایند و به مدارکی که پس از این تاریخ واصل شود ترتیب اثر داده نخواهد شد.

نام خانوادگی .... نام .... نام پدر ....

شماره شناسنامه و محل صدور .... محل و تاریخ تولد....................

.... آخرین مدرك تحصیلی.................... محل تحصیل ....

وضعیت اشتغال

وضعیت تاهل

آدرس کامل محل سکونت: شماره تلفن....................

امضای داوطلب

برخی تأملات و یک داوری دیگر پیرامون «مسخ»

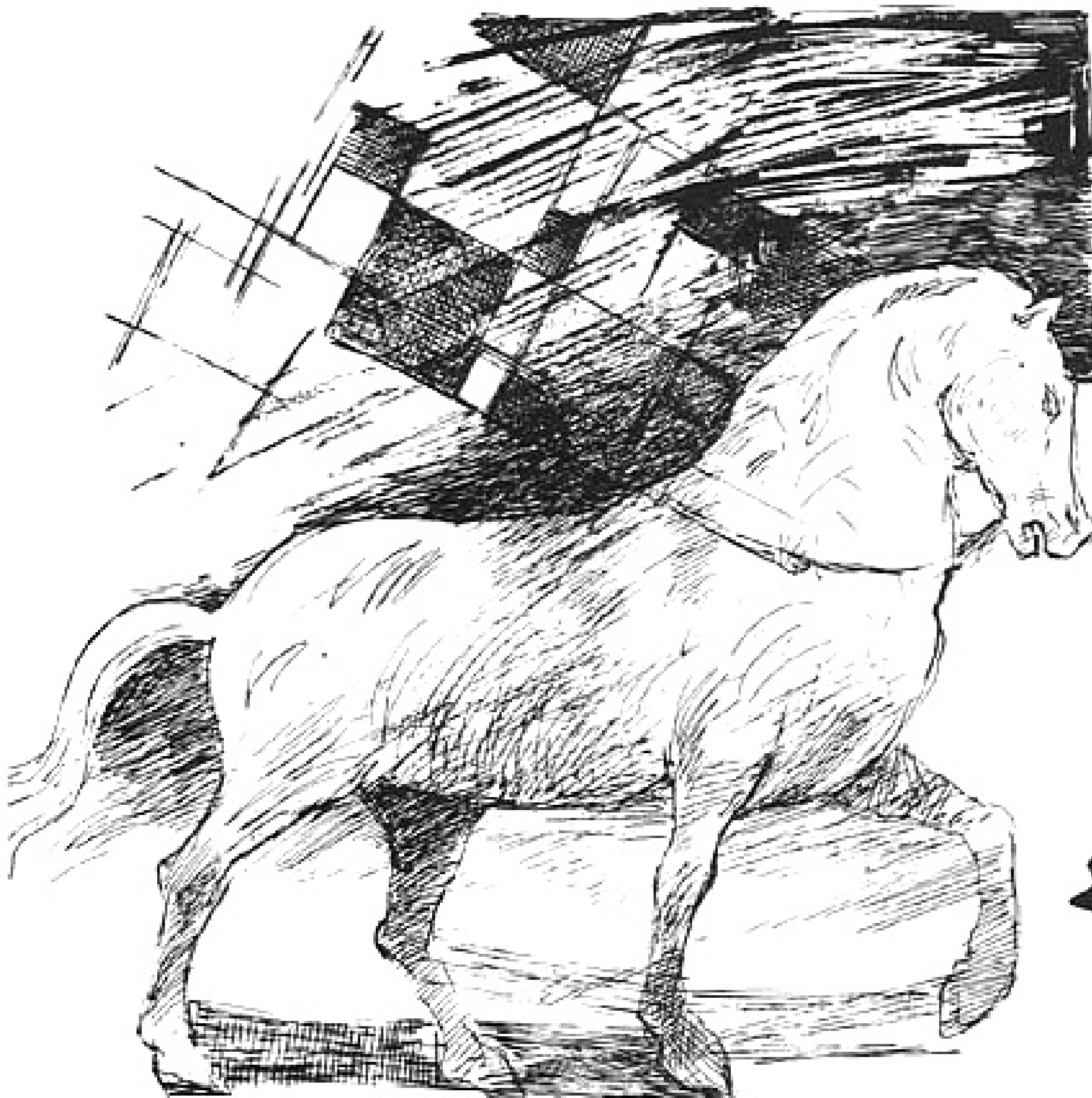
● فاضلی بیرجندی

گوستاو فلوبر می‌گوید: اگر بتوانیم دو یا سه کتاب را درست بفهمیم محققان بزرگی خواهیم بود. در روزگاری که سرعت، تم رایج زمانه است و در مراکز آموزشی، تندخوانی را شرط پیشرفت تلقی کرده آن را در قالب فنون، آموزش می‌دهند. تذکار این سخن از خالق بزرگ و باز آفریننده تمدن کارتاژ تامل انگیز است. خورخه لوئیس بورخس نیز در جایی از آثارش می‌نویسد: زیاد خواندن مهم نیست. مهم بازخواندن است. صاحب این قلم گرچه قبلا تأملاتی در آثار کافکا داشته و اجمالی از دریافتهایش را منتشرهم کرده است چنان می‌نماید که به دلیل نشر آن مواضع و نظرات اینک لازم است تا دوباره ماحصل بازبینی آراء خردمند بزرگ در مسخ را به نگارش درآورد. گواین که کافکا بیش از وسیعترین تحلیلها و بررسیها ـ از نظر من ـ وسعت دارد. تعبیر صحیح آن است که گفته شود یك بار دیگر خود را در آثار نویسنده و اندیشمند کم نظیر معاصر برمی‌سنجیم. دادن این توضیح هم ناگزیر است که در ایران نام کافکا اغلب با «مسخ» او مترادف بوده است. به همین دلیل هر جستجویی در بادی امر با نظر به مسخ آغاز می‌شود. به نظر من این از خطایای رایج در روش و دستگاه تفکر ما است. «مسخ» یکی از آثار کافکاست.

باری، استحاله «گرگور زامزا» یا «گرگوار سامسا» پسر ارشد خانواده‌ای که پدر آن در گذشتهٔ نزدیك ورشکسته شده و او درائر پریشانی خانواده خود را مکلف به کار کردن برای تامین معاش می‌یابد داستان مسخ است. گرگوار در ابتدا شاگرد تجارتخانه‌ای می‌شود و سپس به بازاریابی ارتقاء می‌یابد. در همین زمان و مقارن با تصدی این کار، استحاله غریب او روی می‌دهد. خانواده سامسا چهار نفر دارد: مادر، که بیمار است. پدر، بی‌پول، فقیر، بیکار، چاق و سالمند است. خواهر هفده ساله در فضای دخترانه و بی خبری کودکانه‌اش بسر می‌برد. و گرگوار تنها پسر و پسر بزرگ خانواده است. در این اوضاع، گرگوار تبدیل به حشره می‌شود.

چنانکه کتاب می‌گوید گرگوار در دوره حیات انسانی خود گاه از پنجره به بیرون نگاه می‌کرده است. او علی‌الاصول متمایل به آزادی، گریز و وسعت است. آن کس که میل به آزادی دارد هم گرفتارتر است و در نهایت نیز گرفتارترین می‌شود. مسخ که مقید شدنی سهمگین و از شدیدترین نوع گرفتاری برای آدمی است براویی واقع می‌شود که علاقمند وسعت و آزادی است. شورش و یا تسلیم که دو بازتاب در برابر سرکوب و هردواز یك اصل و اساس است، بسته به منش شخص و نوع محیط و آثار متقابل فرد و محیط بر یکدیگر برگزیده وطی می‌شود. مسخ، راه تسلیم است. زمینه کلی مسخ پریشانی اقتصادی فرد، خانواده و جامعه است. گرگوار از شر تکرار بی حاصل و بدفرجام تباهی‌ها مسخ می‌شود. کافکا در مواجهه با تلاطم زمانه و سرکوب اجتماعی، گو که آن را به خوبی دیده و نیز به خوبی به دیدار دیگران رسانده، به درون خود عقب نشسته است. تلاطم و شتاب رویدادها به حدی است که فرد از حرکت همراه با آن عاجز است و راهی جز پناه گرفتن در خود را ندارد. در این جا تردید، تعارض و ابهام پیش می‌آید: آدمیان همه به سرعت رفته و دور شده‌اند و فردی تنها برجا مانده است. اشکال کار چیست؟ چه کسی کار را برده و کی درباخته است؟ پاسخ چیست؟ راه و کار صحیح کدام بود؟ جواب را چه کسی باید بدهد؟ وقتی حتی کسی نیست تا ابهامات را رفع کند و در گیراگیر شتاب نابهنجار اجتماع حتی فرصت فکر و خیالی هم نیست، آن کس که تنها مانده «مسخ» می‌شود. گفته‌اند که میانمایگی بد است. وقوع مسخ از جمله مصادیق بد بودن میانمایگی است. میانمایه نه از بی‌خبری و راحتی نادان برخوردار است و نه همچون اندیشمند همه چیز را تا کنه آن درمی‌یابد. مسخ سرنوشت میانمایه است که درائر حوادث و تلاطمات جا زده و خود را از کف داده است. نه از کنار آن گذشته و نه آن را به تمام و کمال دریافته است. اما این میانمایه از نوع آدمی است وهمین ادم بودن آدمی، به دوراز ملاحظات اخلاقی هم که باشد، صرفا به لحاظ آدم بودن بیولوژیکی و فیزیولوژیکی او حکم می‌کند که در نقطه‌ای بوده و به خود و جهان پیرامونش از آن نقطه بنگرد. در رویدادها غرق شدن و از آن ضربه خوردن و در نتیجه از دست دادن جایگاه خود، دورافتادن از صدق همان حکمیت بیولوژیك و فیزیولوژیك و به تعبیری بیانی از ضعف نفس است. این ضعف نفس ممکن است که منجر به ساختن دنیای درونی وسیع و کسب نظرگاه حکیمانه‌ای چون کافکا شود. اما از اساس براعتدال استوار نبوده است. بی بهرگی از اعتدال در هر جنبه ولو مختصر و محدود، مبین کمالی نمی‌تواند بود. با آنچه که برشمرده شد دریافت کافکا واقع بینانه ومبتنی بر واقعیات بوده و او با دقت در واقعیات به تم مسخ رسیده است. اما اثر بعدی آن برخواننده ابتدائا آموزش انفعال است. مسخ درعین حال اثری معطوف به پالایش و رستگاری بشر است. جلوتر این ادعا را توضیح خواهم داد.

اما مسخ گرگوار مسخی تمام عیار نیست. او اینك هم به رسم روزگار آدم بودنش پنجره را باز می‌کند و به بیرون می‌نگرد. گفتگوهای پدر، مادر و دیگران را از اتاقهای مجاور می‌شنود و می‌فهمد. به تنگدستی خانواده می‌اندیشد و بابت آن ناراحت می‌شود و به برنامه‌های آتی خانواده و اوضاع آن فکر می‌کند و... می‌بینیم که دریافتهای آدمیانه گرگوار همه به قوت خود باقی است. او استحاله صوری یافته و در ماهیت خود انسان مانده است. ماهیت انسانی در گرگوار، در نماینده‌ای از نوع انسان، مسخ نمی‌پذیرد. مسخ در نظر کافکا فقط در صورت اعمال شده و ذات از آن برکنار مانده است. این وضع مبین دیدگاهی است که قائل به افتراق صورت از ذات و ناپیوستگی آن به هم



است. مسخ چنانکه می‌دانیم از احوال اجتماع ناشی شده و می‌باید بیانگر ذاتی مسخ شده نیز باشد. چه تباهی مستمر اوضاع فقط صورت را تباه نکرده ذات را نیز متأثر می‌سازد. حال چگونه مسخی در صورت واقع شده که ذات از آن برکنار مانده است؟ این تناقض در مطالعه مسخ در نظرم لاینحل نمود. واضح‌ترین دلیل دیگر برای اثبات این موضوع همان جمله اول کتاب است که می‌گوید گرگوار سامسا یک روز صبح که از خوابی آشفته بیدار شد فهمید که حشره عظیمی شده است. این جمله فهم انسانی را توضیح می‌دهد. حشره از حشرگیش آگاه نیست و نمی‌داند که حشره است. اما گرگوار می‌فهمد که حشره است. این از نوع اشعار انسان برخویش است. در دنباله می‌خوانیم که بر پشت سخت و زره مانندش خوابیده بود و سرش را که کمی بلند کرد شکم قهوه‌ای گنبدی شکلش را دید... الخ. می‌بینیم که از همان آغاز، اصل بر مشاهدات عینی و یا مثل جمله قبل بر دریافتهای ذهنی گذاشته می‌شود که مختص آدمی است. گرگوار حشرگی خود را می‌بیند. بدان معنا که حواس انسانی او همچنان برجاست. مقصود که با حشره‌ای مواجه هستیم که در اصل انسان است. تناقضی که از آن صحبت شد به این ترتیب روشنتر می‌گردد.

گرگوار در خانواده چهارنفره‌ای زندگی می‌کند که شهرنشین است. خانواده‌ای که از مناسبات خویشاوندی و رفت و آمدهای مرسوم در آن خبری نیست. در طول داستان، این خانواده نه به دیدن کسی می‌رود و نه کسی به دیدن آن می‌آید. داستان فقط در چاردیواری خانه می‌گذرد و موضوع مهمی چون مسخ فرزند ذکور خانواده که نان‌آور نیز هست از حدود خانه بیرون نمی‌رود. و کسی جز اعضای خانواده از آن خبردار نیست. فقدان مناسبات بیرونی اعم از عاطفی یا کاری نظام اجتماعی بسته‌ای را می‌نمایاند که تم مسخ را تائید و تقویت می‌کند. اگر خانواده سامسا معاشرتی و اهل رفت و آمد بودند یقیناً نمی‌شد مسخ را برای آنان متصور شد. این انزوا و فقدان روابط هم زمینه پیشامد مسخ را به خوبی نمایان می‌سازد و هم فضای بسته و تاریکی را پدید می‌آورد که وقوع استحاله مدهش در آن قوی و موثر می‌گردد. کافکا موضوع را فقط در درون خانواده حادث کرده و به پیش می‌برد تا انزوایی را نشان دهد که اثر استبداد در بیرون خانه و بسته بودن همه مجاری و مناسبات اجتماعی است. فشار در بیرون به حدی است که گسیختگی در مناسبات فیمابین آدمیان عارض شده و از ارتباط و همبستگی خبری نیست. این هجوم مرگبار آدمی را به محدودترین حوزه‌ها (خانه ـ خود) پس رانده در همان محدودیت نیز از پا در آورده، مستحیل ساخته از انسان بودن به در می‌برد. مسخ بررسی جانانه آثار استبداد برفرد است.

مدتی که از مسخ گرگوار می‌گذرد اتاقش به تدریج زباله‌دان منزل می‌شود. هرکس اسباب اضافه و یا آشغالی دارد در آنجا می‌اندازد. انسان مسخ شده در مزبله‌دان زندگی می‌کند. گوئی انسانیت او به قوه خود باقی باشد. چنین انسانیتی قابل اعتنا نیست و کافکا به آن بها نمی‌دهد. اگر هم او برای آن قائل به بهایی باشد ناگزیر است رویه دیگران نسبت به آن را که عبارت از بی‌اعتنایی اهانتبار است عیناً منعکس نماید. وقتی اصول و حدود شکسته می‌شود چطور می‌توان انسان و حیوان را تمیز داد؟

از طرفی مسخ به ناگاه و بدون سابقه و زمینه قبلی واقع می‌شود. یک روز صبح که گرگوار بیدار می‌شود خود را مسخ شده می‌یابد. حادثه از همینجا شروع می‌شود و زمینه‌های قبلی آن هیچ معلوم نیست. در خلال داستان هم تفاوتی بین احساسات و دریافتهای اعضای خانواده با آن گرگوار مشاهده نمی‌شود و نشانی در دست نیست که در گذشته هم تفاوتی ظاهری یا باطنی میان آنها در کار بوده باشد. مسخ چنانکه پیداست اتفاقاً برگرگوار واقع شده و با این اوصاف ممکن بود که هرکدام دیگر از اعضای خانواده هم معروض آن گردد. مسخ شدن گرگوار دلیل بخصوصی ندارد. او به این ترتیب نمایندهٔ اعضای بشر در روزگار و محیط خود است که مسخ شده‌اند. گرگوار در بازار کار می‌کند. شاید همین مختصر را بتوان در بحث از تفاوت میان او و دیگر افراد خانواده‌اش قابل ذکر دانست. اما کار بازارش بیشتر به قصد تمهید داستان است و نکته بخصوصی چنانکه در این قبیل موارد انتظار می‌رود، مثلاً مادی گری یا پول زدگی در او و در کل ماجرا ملاحظه نمی‌شود. با همه اینها گرگوار زنده‌ترین و مهمترین شخصیت داستان است. مهمترین شخصیت در این اثر همین حشره است. احوال حشرگی گرگوار قوی و موثر توصیف شده و برشناخت دقیق احوال نوع حشرات متکی است. احوال این حشره در داستان چنان قوی و اثرگذار است که احوال آدمهای آن از چنین تاثیری بی‌بهره است. آیا کافکا خود مسخ را تجربه نکرده بود؟ آیا نویسنده ژرف نگر خود احساس حشرگی نکرده بود؟ گرگوار، انسان سابق که حشره شده در حشرگیش می‌میرد. کیفیات انسانی او برجا مانده و صورتاً حشره شده است. با این وضع، او می‌میرد. سقوط کامل می‌شود. انسان مسخ شده، امکان بازگشت ندارد و تا روز بازپسین زندگی مسخ شده خواهد ماند. این حکم کافکای یادآور احکام دینی در توصیف صوری انسان در هنگام معاد و روز بازپسین است. کافکا قیامت را در همینجا قائم کرده است.

در مسخ انسان، و حیوان می‌میرند. بقایای انسانی یک انسان همراه با موجودیت حیوانیش مشمول مرگ می‌شود. مرگ آخرین مرحله مسخ است و راه دیگری برای آن متصور نیست. حکمی قطعی دایر بر مرگ صادر شده و چیزی جز آن درکار نیست. اگر مسخ واقع شد دیگر برگشت به انسانیت صوری پیشین ناممکن و فنا برهمان صورت، حتمی است. استبداد، آدمی را مسخ کرده آنچنانکه دیگر برگشت ناپذیر است. آدمیت آدمی، قربانی استبداد شده است. صدور چنین حکمی قطعی محکم و غیرقابل استیناف از متفکر آزاداندیشی که در گفتگو با گوستاویانوش شناخته‌ایم تکان دهنده و حیرت زاست.

اما پایان کار گرگوار یعنی مرگ او به صورتی تصویر شده که رقت‌برانگیز است. نبودن گرگوار خواننده را در اندوه فرو می‌برد. جای خالی او احساس می‌شود. و این اندوه و احساس فقدان با آنچه که در خانواده گرگوار می‌گذرد مغایرت دارد. آنها پس از مرگ وی گویی از عذابی الیم رسته‌اند. در اولین ساعات پس از آگاهی از مرگ او به عزم گردش در شهر بیرون می‌روند تا از تنگنای خانه و فشارهای ناشی از تحمل آن موجود دلزننده، در دوره‌ای که گذشته، وارهند و سبکباری را تجربه کنند. خواننده در اندوه فقدان حشرهٔ انساندل ناظر سرخوشی آدمها از نابودی اوست.

گرگوار در آغاز فصل بهار در موسمی که جانوران از خواب زمستانی بیدار می‌شوند می‌میرد. او بیشتر در حینی که جانوران زمستان خواب، در خواب خود بوده‌اند زنده بود و اینک با بیدار شدن آنان به خواب مرگ می‌رود و بار تحمل او که دست برقضا و برخلاف ظاهر چندش آور سوسکی خود، بسیار با عاطفه و انسان است از دوش خانواده‌اش برداشته می‌شود.

با قبول این نظر می‌بینیم که کافکای خشک رفتاری که به حد افراط عقل گراست چقدر عاطفی است. خانواده گرگوار از طرف دیگر، کسانی هستند که از عواطف انسانی عاری بوده و به یک معنا در حقیقت، آنها حشرات چندش آور داستانند. تمیز انسان ازحیوان از میان برخاسته و جایها عوض شده است. می‌توان چنین گفت که یک انسان می‌میرد تا عده‌ای دیگر، انسان یا غیر انسان از نظر ارزشی، فراغ بال و آسودگی خاطر به دست آورند و زندگی را با راحت و آسایش ادامه دهند. گرگوار از یک طرف در اثر استبداد و زمانه نابهنجار استحاله شده و از پا در می‌آید و از طرف دیگر به خاطر راحت و آسودگی دیگران از بین می‌رود. تامل در این معنا و مطالعهٔ ساختمان درونی داستان، تم قربانی شدن را که از موضوعات فراگیر زندگی بشر و قصه‌ها و اساطیر کهن است تداعی می‌کند تمی که گویی در فکر و ضمیر بشر از دیرباز نهفته بوده، و هرازگاه و در هر زمان به اقتضای احوال، به صورتهای مختلفی، خصوصاً و بیشتر در آثار مذهبی نمودار شده است. از معروفترین نمودهای آن، ماجرای ابراهیم پیامبر و فرزندش اسماعیل و نیز قربانی شدن معروف مسیح پیامبر و نمونه شورانگیز آن برای ما شهادت حسین (ع) پیشوای مسلمانان است. به نظر می‌رسد که بشر در مقابله با سختی‌ها و مشکلاتی که از پس حل آن به هیچ طریق دیگر برنمی‌آید در نهایت چاره را در آن می‌بیند که خود را فدا کند. اگر نمی‌توان بلایی را چاره کرد، می‌توان خود را به عنوان تنها چارهٔ ممکن جهت درهم شکستن آن و نیز به عنوان نماد مبارزه و تلاش با آن بلیه فدا کرد.

این در زمانی است که مشکل به دشوارترین مراحل خود رسیده و تمام راهها و امکانات در برابر آن آزموده و بی‌ثمر شده است. چنین مرحله‌ای البته به سختی قابل تشخیص است و معلوم نیست که کسی را یارای مبارزه تا بدین حد باشد. اگر توان چنین مقاومت و مبارزه‌ای در کار باشد بدون شک قربانی شدن که به تعبیری «ارزش مدارانه‌تر» «شهادت» خوانده می‌شود مشکل را با تمام عظمت و سنگینی آن درهم می‌شکند. و از آن پس جریان اوضاع به راهی دیگر می‌رود و غالب و مغلوب جابه جا می‌شوند. از این نظر توجه می‌یابیم که کافکا مسیری منتهی به تعالی و معطوف به پالایش بشر را دستمایه کار خود ساخته است. به این حقیقت تاکنون کمتر توجه شده و مسخ براساس شکل ظاهر به داوری رفته و محکوم شده است.

رهبر معظم انقلاب اسلامی: کتاب خواندن برای یك ملت فریضه و واجب است



حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی از پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران دیدن کردند.

مقام معظم رهبری در این دیدار که بیش از پنج ساعت به طول انجامید در بیش از ۱۵۰ غرفه کتاب ناشران داخلی، ۸۴ غرفه کتاب ناشران مسلمان از کشورهای عربستان، یمن، مصر، سودان، تونس، ترکیه، لبنان، اردن، قطر، سوریه و کویت حضور یافتند و از نزدیك آخرین کتابهای عرضه شده به بازار علم و دانش و فرهنگ ایران و جهان را مورد توجه قرار دادند.

در طول این دیدار حجت‌الاسلام والمسلمین خاتمی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و مسئول نمایشگاه بین‌المللی کتاب در مورد جزییات برپایی این نمایشگاه و کتابهای عرضه شده توضیحاتی دادند.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای در دیدار از این نمایشگاه، همچنین با ناشران ایرانی و خارجی گفتگو کردند و مسائل و مشکلات چاپ و نشر کتاب را از آنان جویا شدند.

رهبر انقلاب اسلامی همچنین غرفه‌های خدمات نشر و نیز غرفه‌های کتاب جمهوری‌های مسلمان‌نشین آسیای میانه را که برای اولین بار در نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران شرکت کرده‌اند، مورد بازدید قرار دادند.

مقام معظم رهبری در پایان بازدید خود از پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب در یك مصاحبه رادیو تلویزیونی شرکت کردند.

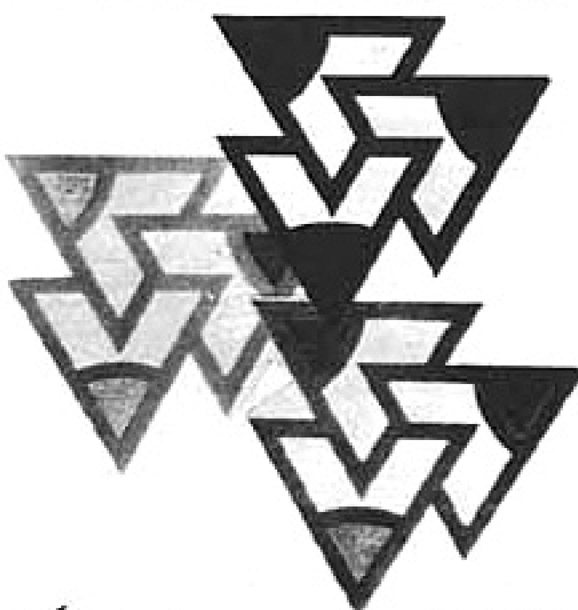
حضرت آیت‌الله خامنه‌ای رهبر معظم انقلاب اسلامی در پاسخ به این سئوال که نمایشگاه کتاب امسال را در مقایسه با سال گذشته چگونه ارزیابی می‌فرمایید؟ گفتند: نمایشگاه کتاب امسال خیلی خوب و به نظر اینجانب از سال گذشته بهتر و جامع‌تر بود و از نظم و ترتیب خوبی هم برخوردار بود.

مقام معظم رهبری ضمن تشکر از مسئولان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و دست‌اندرکاران برگزار کننده پنجمین نمایشگاه کتاب خطاب به مردم عزیز کشورمان، بویژه اقشاری که با کتاب بیشتر سروکار دارند، فرمودند: همه باید با اینگونه نمایشگاهها ارتباط بیشتری برقرار کنند: زیرا که هم فرصت خوبی برای ناشران است که بتوانند نشریات جدید خود را در معرض دید علاقه‌مندان کتاب قرار دهند و هم فرصت بسیار مناسبی است که کتابخوانان از تازه‌ترین آثار و نشریات مطلع شوند و از آنها استفاده کنند.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای نمایشگاه بین‌المللی کتاب را یك یادآوری برای نسل اهل کتاب و کتابخوانها دانستند که هر چه بیشتر با کتاب انس بگیرند و به کتاب روی آورند. ایشان افزودند: مردم باید بیش از آنچه که امروز با کتاب انس دارند، انس داشته باشند. کتاب خواندن برای یك ملت یك فریضه و یك واجب است. و مردمی که اهل کتاب خواندن باشند، معلومات، ذکاوت و هوشیاری آنان با مردمی که با کتاب انس ندارند، تفاوت بسیاری دارد.

رهبر انقلاب اسلامی با تاکید بر اینکه خوشبختانه اکثر نشریاتی که در کشور چاپ می‌شوند، مفید و قابل استفاده عموم هستند، ولی در موارد اندکی هم مشاهده می‌شود که کتابهای بی فایده و حتی مضری هم به چاپ رسیده است، گفتند: نشریات و مطبوعات ما اکثراً از جهات علمی، فرهنگی، معارف گوناگون اسلامی و دینی و ادبی و هنری مفید و قابل استفاده هستند و مردم ما از معارف این کتابها بی نیاز نیستند و باید آنها را مطالعه کرده، از آنها استفاده کنند.

حضرت آیت‌الله خامنه‌ای خطاب به همه‌ی اقشار مردم، بویژه طلاب، جوانان، دانشجویان و معلمین، عشق به کتاب و انس با کتاب را یادآور شدند و فرمودند: یکی از عللی که اینجانب معمولاً در نمایشگاه کتاب شرکت می‌کنم، این است که اهمیت بسیار با ارزش این نمایشگاه، و این کار بزرگ، را برای افرادی که بیشتر فرصت مطالعه دارند، جلب نمایم و آنها را به انس هر چه بیشتر با کتاب ترغیب نمایم.



۵۴۷ اثر در سومین نمایشگاه دوسالانه طراحان گرافیك ایران

با حضور وزیر مطبوعات جمهوری ترکمنستان، دو تن از معاونان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و هنرمندان؛ سومین نمایشگاه دوسالانه طراحان گرافیك ایران در روز ۲۰ اردیبهشت ماه سال جاری در موزهٔ هنرهای معاصر تهران گشایش یافت.

نمایشگاه دوسالانه آثار طراحان گرافیك ایران که هر دو سال یکبار تشکیل می‌شود، نمایشگاهی است حرفه‌ای که با همت همه هنرمندان طراح گرافیك ایران تدارك و با سازماندهی مرکز هنرهای تجسمی اداره و برگزار می‌شود.

این نمایشگاه، که با هدف معرفی و تشویق استعدادهای خلاق و آثار ارزشمند هنرمندان گرافیك ایران تشکیل شده است، ضمن آشنا کردن مردم با هنر گرافیك و معرفی آثار برتر در مجامع بین‌المللی، سعی دارد تا همبستگی هنری طراحان گرافیك کشور در جهت پیشبرد حرفه گرافیك را نشان داده و اعتلا و رشد کمی و کیفی هنر گرافیك با تکیه بر ارزشهای دینی و ملی ایران را نمایش دهد.

این نمایشگاه هر دو سال یکبار در موزه هنرهای معاصر تهران برپا می‌گردد. زمان برگزاری این نمایشگاه از بیستم اردیبهشت تا ۲۱ خرداد ماه، سال ۷۱ است. موضوعاتی که در این نمایشگاه، در آثار هنرمندان عرضه شده شامل اعلان یا پوستر در زمینه‌های مختلف فرهنگی، تجاری و اجتماعی است.

در پایان این نمایشگاه جوائزی شامل یك مدال هنری و دیپلم افتخار برای سه اثر برگزیده در هر یك از بخشهای اصلی درنظر گرفته شده است.

همچنین به سه استعداد جوان که کار آنها از ارزش هنری و خلاقیت‌های ویژه برخوردار باشد، هر یك پنج سکه بهار آزادی اهداء خواهد شد.

علاوه بر جوائز رسمی فوق نمایشگاه، با پیشنهادهای مؤسسات علاقمند و ذیربط برای اهداء جوائز خاص خودشان موافق خواهد بود.

شایان ذکر است که در سومین نمایشگاه دوسالانه طراحان گرافیك ایران ۵۳۰ طراح گرافیك (بیش از ۲ برابر دورهٔ قبل) با ۲۸۰۰ اثر هنری چاپ شده شرکت کرده‌اند که از این میان ۵۴۷ اثر از ۲۲۸ هنرمند در ۸ رشتهٔ پوستر، طرح روی جلد، صفحه آرایی، عناوین و تیتراژ فیلم نشانه‌ها، انواع آگهی، بسته‌بندی و برچسب کالاها و انواع طراحی حروف فارسی به نمایش گذارده شده است.

برگزاری پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران با دهها برنامهٔ متنوع



پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران، با شرکت بیش از یك هزار ناشر ایرانی و خارجی، روز چهاردهم اردیبهشت ماه با سخنان حجت‌الاسلام والمسلمین هاشمی رفسنجانی رئیس جمهوری در محل همیشگی نمایشگاهها آغاز به کار کرد.

در این نمایشگاه که به مدت ۱۰ روز برپا بود، ۴۳۰ ناشر داخلی، ۶۵ ناشر کتاب کودك و ۵۶۵ ناشر خارجی کتابهای خود را برای علاقه‌مندان به نمایش گذاشتند. علاوه بر این ۱۰۰ عنوان نشریه داخلی و خارجی نیز در سالن مطبوعات به نمایش گذاشته شده بود.

در بخش ناشران خارجی ۵۶۵ ناشر از ۲۶ کشور جهان در نمایشگاه امسال حضور داشته اند و تعداد ۴۵ هزار کتاب و ۹۰۰ عنوان نشریه خارجی عرضه شده بود.

همچنین به علت برخورد ناشایستی که نمایشگاه کتاب فرانکفورت با ناشران ایرانی داشته است به مؤسسات آلمانی غرفه‌ای داده نشده بود.

امسال برخلاف سالهای گذشته، ناشران مصری به صورت مستقیم و گسترده در نمایشگاه حضور داشتند. ناشرانی نیز از اردن، تونس و تعدادی از کشورهای دیگر امسال برای اولین بار در نمایشگاه شرکت جسته بودند.

همچنین غرفهٔ جمهوریهای تازه به استقلال رسیدهٔ تاجیکستان، قزاقستان، قرقیزستان، ترکمنستان، آذربایجان و ازبکستان در نمایشگاه کتاب امسال چشمگیر بود.

گفتنی است که در ششمین روز برگزاری نمایشگاه بین‌المللی کتاب ناشران اروپایی، پاکستانی، مصری و لبنانی با شرکت در یك مصاحبه مطبوعاتی و رادیو و تلویزیونی دیدگاههای خود را در مورد برگزاری پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب بیان داشتند.

نمایندگان ناشران اروپایی از اقدام ایران در مورد جلوگیری از شرکت ناشران آلمانی در نمایشگاه تهران حمایت کردند و معتقد بودند در شرایطی که از شرکت ناشران ایرانی در نمایشگاه کتاب فرانکفورت جلوگیری شده، عکس‌العمل ایران بسیار منطقی به نظر می‌رسد.

یکی از ناشران انگلیسی در همین زمینه اظهار داشت: هنگامی که در آلمان از شرکت ناشران ایرانی جلوگیری کردند، اکثر ناشران با امضای طوماری این عمل مسئولان نمایشگاه فرانکفورت را تقبیح کردند ولی کسی به اعتراض ما توجه نکرد.

به عقیدهٔ ناشران اروپایی نمایشگاه امسال بهبود چشمگیری نسبت به سالهای گذشته داشت. و استقبال مردم ایران از نمایشگاه کتاب و علاقهٔ وافر آنان به کتاب قابل تحسین بود.

ناشران مصری نیز از جمله ناشرانی بودند که در این مصاحبه مطبوعاتی شرکت داشتند. محمدحسن محمدالسید رئیس اتحادیه ناشران مصری گفت: ۱۰ ناشر به طور مستقیم و ۳۰ ناشر مصری به طور غیرمستقیم با تعداد ۵ هزار عنوان کتاب در نمایشگاه کتاب تهران حضور فعال داشته اند.

یحیی حسن خلیل، رئیس اتحادیه ناشران لبنان در گفتگو با خبرنگاران اظهار داشت: شرکت زنان در نمایشگاه بین‌المللی کتاب، چه از لحاظ مدیریت غرفه‌ها و چه از نظر بازدید کنندگان و خریداران کتاب بسیار قابل توجه بود.

شایان ذکر است که معاونت امور مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در حاشیهٔ برگزاری نمایشگاه مطبوعات داخلی در پنجمین نمایشگاه بین‌المللی تهران، جلسات سخنرانی تحت عنوان «مسائل مطبوعات» برگزار کرده بود که با استقبال مردم روبرو شد.

«طنز و انتقاد در مطبوعات کنونی ایران» عنوان سخنرانی کیومرث صابری طنزپرداز معاصر ایران از مجلهٔ «گل آقا» بود که استقبال بی‌نظیر حضار را به دنبال داشت.

سخنران بعدی عباس عبدی سردبیر روزنامهٔ سلام بود که تحت عنوان «دولت، مردم، قانون و تعادل سیاسی در مطبوعات امروز ایران» سخنانی ایراد کرد. «تشکل‌های صنفی مطبوعاتی» عنوان سخنرانی محسن سازگارا، مدیر عامل تعاون مطبوعات را تشکیل می‌داد. در پایان سیدمرتضی آوینی سردبیر مجله سوره دربارهٔ «تهاجم فرهنگی» سخنرانی کرد.

برگزیدگان نشر در پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب

پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران پس از ده روز برپایی، طی مراسمی با حضور دکتر خاتمی وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی و ناشران داخلی و خارجی، با اهداء لوح یادبود به ناشران نمونه، به کار خود پایان داد.

در این مراسم ابتدا معاون فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی سخنانی برگزاری پنجمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب را موفقیت‌آمیز توصیف کرد و اظهار امیدواری نمود که نمایشگاه بعدی پربارتر برگزار گردد. سپس آقای برزگر یکی از مسئولان نمایشگاه کتاب گزارشی از ده روز نمایشگاه کتاب برای حاضران ارائه کرد، و در پی آن لوح یادبود به مهمترین ناشران داخلی و خارجی توسط وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی اهداء شد.

اسامی ناشران داخلی دریافت کننده لوح یادبود به شرح زیر است:

الف ـ بخش کودکان: ۱ـ لوح بلورین به انتشارات خدمات آموزشی کودکان و انتشارات مدرسه ۲ـ لوح تقدیر به نشر «زلال» ۳ـ تقدیر از مؤسسه انتشارات شکوفه و غرفه بزرگ کتاب کودك.

ب ـ بخش بزرگسالان: ۱ـ لوح بلورین به معاونت آموزش و تحقیقات جهاد سازندگی ۲ـ لوح تقدیر به سازمان اسناد ملی ایران ۳ـ تقدیر از مؤسسات انتشارات سروش، دفتر ادبیات مقاومت و کتابخانه آیت‌الله مرعشی نجفی، نشر پرواز و نشر مرکز. همچنین در بخش مطبوعات لوح بلورین به دلیل فعالیت خوب و مؤثر در نمایشگاه به نشریه «گل آقا»، لوح تقدیر به روزنامه «خبر جنوب» تعلق گرفت و همچنین از ماهنامه های «کامپیوتر» و «صنایع هوایی» و «گلك» تقدیر شد.

بنابه همین گزارش به چند تن از ناشران خارجی نیز لوح بلورین و لوح تقدیر اهداء شد.



آثار عکاسی مرحومه ژنیا نهرینی در آتلیه آبی بابل

نمایشگاه آثار عکاسی مرحومه ژنیا نهرینی در آتلیه آبی بابل برگزار شد.

عکسهای این نمایشگاه، که از بین ۳۰۰۰ قطعه عکس این هنرمند با ذوق انتخاب شده است، در بردارندهٔ مضامینی چون طبیعت و استفاده از تکنیکهای ضد نور و یا کادر ضد نور است.



العقاد: یهودیان امروز سینما، تلویزیون و مطبوعات را کنترل می‌کنند.

ما به عنوان فیلمساز می‌توانیم پیامبرانی باشیم و پیام این انقلاب را به دنیا صادر کنیم تا مردم دنیا بدانند بر خلاف تبلیغات جهانی ما تروریست نیستیم، بلکه حرف و پیام تازه ای برای دنیا داریم.

این مطلب را «مصطفی عقاد» کارگردان سوری فیلمهای محمد رسول‌الله و عمر مختار در گفتگویی با خبرنگاران ایرانی در محل حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی بیان کرد.

وی در ارتباط با تبلیغات غربیان علیه ایران اظهار داشت: قبل از اینکه به ایران بیایم، ترسی در وجودم بود. فکر می‌کردم با یک حکومت دیکتاتوری خشک و بی منطق مواجه خواهم شد، ولی بعد از آمدن به اینجا با دیدن خیلی از مسایل و صحبت با مسئولین حوزه، تمام ذهنیات گذشته‌ام پاک شد.

دستگاههای تبلیغاتی غرب اوضاع ایران را وارونه جلوه می‌دهند. آنها از صدام و مبارک نمی‌ترسند، از ایمان جدیدی که «بنیادگرا» می‌نامند، می‌ترسند. مصطفی العقاد در بارهٔ سینمای ایران گفت: متأسفانه با سینمای ایران زیاد آشنا نیستم، ولی با یکی دو فیلمی که در حوزه برایم نشان دادند، دیدم که زبان همان زبان است، تکنیک هم در حد بالایی است و این جای امیدواری است.

وی در پاسخ این سئوال که چرا فقط در بارهٔ شخصیتهای تاریخی فیلم می‌سازید، گفت: تنها نقطهٔ روشن برای ما تاریخ و گذشته ماست و از این طریق به دنیا یادآوری می‌کنیم که ما چه بودیم و امروز چه هستیم.

عقاد همچنین دربارهٔ مشکلات تهیه فیلمهای اسلامی اظهار داشت: یهودیان امروز سینما، تلویزیون و مطبوعات را کنترل می‌کنند و در اختیار خودشان گرفته‌اند و اگر شما بخواهید به طور مستقیم مثلاً درباره فلسطین کاری انجام بدهید، هیچ کاری نمی‌توانید بکنید. ما باید به طور غیر مستقیم حرفهایمان را بزنیم و به آنها حمله کنیم.

وی در ادامه گفت: در حال حاضر دو فیلم مستند دربارهٔ جمال عبدالناصر و صلاح‌الدین ایوبی برای جهان غرب ساخته‌ام. مشکل می‌توان یک فیلم دراماتیک دربارهٔ این شخصیتها ساخت.

شایان ذکر است که مصطفی العقاد با حضور در سینما شهر قصه، با دانشجویان و دست اندرکاران سینمایی کشور به بحث و گفتگو پرداخت. در این جلسه قسمتهایی از فیلم «محمد رسول‌الله(ص)» و «عمر مختار» و نیز فیلمی از پشت صحنه «عمر مختار» برای حاضرین نمایش داده شد.

معرفی استادان نمونهٔ دانشگاهها برای اولین بار در ایران

در مراسمی که به منظور تجلیل از استادان نمونه در روز ۱۲ اردیبهشت ماه سال جاری در دانشگاه تربیت مدرس تهران برگزار شد، دکتر مصطفی معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی طی سخنانی خطاب به استادان کشور اظهار داشت: برای مقابله با خطرات جدی که آموزش در کشور را تهدید می‌کند، نیازمند به اساتید و الگوهایی هستیم که از دو عنصر علم و ایمان بصورت موزون برای تفوق بر مشکلات بهره بگیرند.

دکتر معین همچنین خاطرنشان ساخت: در جامعه انقلابی امروز، آموزش با دو خطر جدی روبروست از یک سو جمود و سکون و بازماندن از پیشرفت و توسعه و از سوی خودباختگی و تجددمآبی که جز به تقلید و بزرگ‌بینی دیگران و کم‌بینی خود نمی‌اندیشد. وی افزود: جامعه دانشگاهی و قشر دانشجو و جستجوگر کشور امروز برای شکستن محاصره تهاجم و تحجر علمی و فکری نیازمند استادان و الگوهایی است که با تفوق بر این دو بیماری بتوانند دو عنصر علم وایمان را در کنار هم به طور موزونی عرضه کنند.

وی با اشاره به انتخاب استادان نمونه در کشور گفت: انتخاب استاد نمونه کمترین وظیفه‌ای است که برای تجلیل از مقام والای استادی انجام می‌شود و امیدواریم که این کار، سنگ بنایی برای ایجاد سنتی حسنه در معرفی نمونه‌هایی این چنین باشد و اسامی ۳۱ تن از استادان نمونه سال تحصیلی ۷۱ـ۷۰ که توسط وزیر فرهنگ و آموزش عالی از آنان تقدیر به عمل آمد، بدین شرح است:

دکتر ابوالقاسم گرجی استاد دانشگاه تهران، دکتر سیدجعفر شهیدی استاد دانشگاه تهران، دکتر حسن تاجبخش استاد دانشگاه تهران، دکتر احمد احمدی دانشیار دانشگاه تهران، دکتر داریوش صفوت دانشیار دانشگاه تهران، دکتر حسن ابراهیم‌زاده معبود استاد دانشگاه تهران، دکتر سیدمحمود بلورچیان استاد دانشگاه تبریز، دکتر سیدمهدی گلابی استاد دانشگاه تبریز، دکتر فتح‌الله مشطرزاده استاد دانشگاه علم و صنعت ایران، دکتر محمدسعید نوری نائینی دانشیار دانشگاه شهید بهشتی، دکتر طاهره صفارزاده دانشیار دانشگاه شهید بهشتی، دکتر علی شریعتمداری استاد دانشگاه تربیت معلم، دکتر مه‌لقا قربانلی استاد دانشگاه تربیت معلم، دکتر محمدرضا سهرابی استاد دانشگاه صنعتی امیرکبیر، دکتر محمدرضا هاشمی گلپایگانی استاد دانشگاه امیرکبیر، دکتر محمدحسن تحریریان دانشیار دانشگاه اصفهان، دکتر جعفر زعفرانی دانشیار دانشگاه اصفهان، دکتر عباسعلی رستمی دانشیار دانشگاه مازندران، دکتر ابوالقاسم بزرگ‌نیا دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد، دکتر عبدالهادی حائری استاد دانشگاه فردوسی مشهد، دکتر مهدی گلشنی استاد دانشگاه صنعتی شریف.

شایان ذکر است که در این مراسم توسط وزیر فرهنگ و آموزش عالی به هر یک از استادان نمونه لوح تقدیر و مجموعه لغت‌نامه دهخدا به همراه پنج سکه بهار آزادی اهداء شد.

شرکت زائران هنرمند در یک مسابقهٔ بزرگ

آثار ادبی و هنری زائران امسال بیت‌الله‌الحرام در یک مسابقه بزرگ شرکت داده می‌شود.

بعثه مقام معظم رهبری به منظور ثبت خاطرات و تصاویر حج سال ۷۱، تمامی علاقمندان وصاحب‌نظران، نویسندگان، قصه‌نویسان، هنرمندان و شاعران زائر را به یک مسابقه بزرگ دعوت کرد. این بعثه طی اطلاعیه‌ای اعلام کرد، تمامی آثار ادبی و هنری زائران بیت‌الله‌الحرام در سال ۷۱ که نمایشی از تصویر حج امت اسلام باشد، در یک مسابقه بزرگ شرکت داده خواهد شد.

براساس این اطلاعیه برادران و خواهران زائر که خاطرات خود را به صورت سفرنامه، قصه، شعر، فیلمنامه و... ثبت کنند، می‌توانند یک نسخه از اثر خود را حداکثر تا روز شنبه ۳۱ مرداد ماه امسال به معاونت آموزش و تحقیقات این بعثه واقع در ساختمان شماره ۳ حج و زیارت به آدرس تهران، خیابان نوفل‌لوشاتو بفرستند.

بنابراین اطلاعیه، پس از دریافت تمامی آثار و ارزیابی آنها توسط یک هیات کارشناسی، به اثرهای برگزیده جوایزی اهداء می‌شود.



خانهٔ سوره میزبان آثار نوری نجفی

محسن نوری نجفی کاریکاتوریست و طراح معاصر کشورمان در یک نمایشگاه، انفرادی بیش از هشتاد تابلوی کاریکاتور خود را در معرض دید علاقمندان قرار داد.

نجفی پیش از این نیز در چندین نمایشگاه کاریکاتور در داخل و خارج از کشور حضور داشته و از جمله یکبار به عنوان کاریکاتوریست منتخب جمهوری اسلامی ایران در نهمین نمایشگاه بین المللی فرانسه شرکت کرده است.

شایان ذکر است که آثار این هنرمند کوشا و با ذوق از تاریخ ۱۴ تا ۲۱ اردیبهشت ماه سال جاری در خانهٔ سوره برپا بود.



عباس کیارستمی و جایزه‌ای دیگر

جشنواره سینمایی «کان» فرانسه جایزه «روبرتو روسیلینی» را به عباس کیارستمی کارگردان ایرانی به خاطر تهیه فیلم «زندگی و دیگر هیچ» اعطا کرد.

این جایزه در هر دوره به شخصی اعطا می شود که بیشترین سهم را در تحول سینما داشته است.

به گزارش فرانس‌پرس از کان، عباس کیارستمی که با فیلم «زندگی و دیگر هیچ» در این دوره از جشنواره سینمایی کان شرکت کرده است. فیلم‌های دیگری از قبیل «خانه دوست کجاست»، «مشق شب» و «کلوزآپ، نمای نزدیک» را تهیه کرده است.

بنابراین گزارش، جایزه «روبرتو روسیلینی» در سال ۱۹۸۷ به کانال چهارم تلویزیون انگلیس، در سال ۱۹۸۸ به «ژاك لانگ» وزیر فرهنگ فرانسه و در سال ۱۹۹۱ به سینمای فرانسه اعطا شده بود.

اعضای هیات داوران که ریاست آن را «ایزابلاروسیلینی» دختر روبرتو روسیلینی برعهده دارد، عبارتند از: برناردو برتولوچی، کلودشابرول، رنه گلمان، ژان لوك گدار، ژاك ریوت، فرانچسکو روزی، اتور اسکالا، انگلس واردا و ژیل زکوب.



نقشهای جذاب زندگی در نقاشیهای یحیوی کرمانی

نمایشگاه نقاشیهای مهندس مهدی یحیوی کرمانی در فروردین ماه در گالری سیحون مورد بازدید هنردوستان قرار گرفت و از این نمایشگاه گروهی از شیفتگان هنرهای تجسمی دیدار کردند.

آثاری که مهدی یحیوی در نمایشگاه اخیر عرضه کرد حلاوتی دیگر داشت و از نظر فرم و رنگ پاشی با نقاشیهای پیشین متمایز بود.

مهدی یحیوی در سال ۱۳۳۳ در کرمان متولد شد، و مهندس برق است، طبع لطیف و حساس او را به عرصه هنرهای تجسمی کشانده و اکنون بیش از بیست سال است که با بوم و رنگ وروغن سروکار دارد و تلاش می‌کند که بیشتر نقش‌های خوش و جذاب زندگانی گذران را بر بوم جاودان سازد.

طی سالهای اخیر آثار نقاشی مهندس مهدی یحیوی کرمانی در موزه هنرهای معاصر ـ فرهنگسرای نیاوران ـ آتلیه زند ـ نگارخانه سهراب و شهر پاریس به نمایش درآمد که مورد استقبال هنردوستان قرار گرفت.

۱۹ کتاب برتر دانشگاهی

سومین دوره انتخاب کتابهای برگزیده دانشگاهها طی مراسمی با حضور آیت‌الله موسوی اردبیلی، دکتر معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی، دکتر رحیمیان رئیس دانشگاه تهران و عده‌ای از استادان و دانشجویان دانشگاهها و همزمان با سالگرد استاد شهید مطهری و روز معلم در تالار فردوسی دانشگاه تهران برگزار شد.

در این مراسم ابتداء آیت‌الله موسوی اردبیلی طی سخنانی به بررسی ابعاد مختلف شخصیت علمی و عرفانی استاد شهید مطهری پرداخت.

دکتر رحیمیان رئیس دانشگاه تهران طی سخنانی اظهار داشت: اگر بخواهیم کشور را در مقابل تهاجم فرهنگ منحط غربی بیمه کنیم باید دانشمندان و دانش‌پژوهان و مراکز علمی و دانشگاهی در معرفی و بررسی آثار و افکار متفکران بزرگ اسلامی همانند استاد شهید مطهری تلاش جدی تری معمول نمایند تا نسل انقلاب و آیندگان با تفکر اصیل اسلامی بتوانند توطئه‌های استکبار را در ابعاد فرهنگی و اجتماعی که به مراتب مخرب تر از حمله‌های نظامی و خردکننده‌تر از محاصره‌های اقتصادی است، خنثی نمایند.

رئیس دانشگاه تهران افزود: برای سومین دوره کتب برگزیده دانشگاههای کشور تعداد ۳۵۰ عنوان کتاب مورد بررسی قرار گرفت که از این تعداد ۱۷۲ عنوان در علوم انسانی، ۴۵ عنوان درعلوم پزشکی، ۲۴ عنوان در کشاورزی و منابع طبیعی، ۵۰ عنوان در فنی مهندسی، ۴۷ عنوان در علوم محض و ۱۱ عنوان در معماری و هنر است.

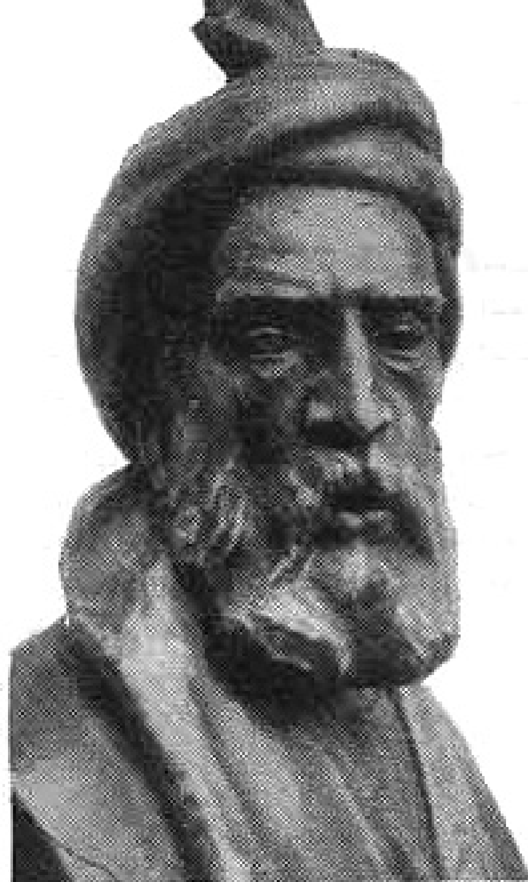
همچنین از میان ۳۵۰ عنوان مورد بررسی هیات علمی گزینش کتاب، تعداد ۱۹ کتاب به عنوان کتب برگزیده دانشگاههای کشور برای سال تحصیلی ۷۰ـ۶۹ انتخاب شده است.

در گروه علوم انسانی ۸ کتاب، علوم پزشکی ۳ کتاب، علوم فنی و مهندسی ۴ کتاب، علوم کشاورزی و منابع طبیعی ۲ کتاب و در علوم محض ۲ کتاب به عنوان کتابهای برگزیده، سومین دوره انتخاب شده است و تنها در گروه علوم و معماری و هنر که ۳ تألیف و ۸ ترجمه برای بررسی ارائه شده بود کتاب برگزیده‌ای انتخاب نشده است. شایان ذکر است که همزمان با انتخاب کتب برگزیده، دانشگاهی، تعداد ۱۷ طرح نیز که به وسیله محققان و متخصصان تهیه شده بود مورد تشویق قرار گرفت و براساس تصمیم شورای پژوهشی دانشگاه برای استادانی که طرحهای مذکور را تهیه کرده‌اند، تسهیلاتی فراهم خواهد شد.

زندگی استاد شهریار فیلم می‌شود

فیلم سینمایی «زندگی استاد شهریار» با همکاری مشترك ایران و آذربایجان تهیه می‌شود.

به گزارش رادیو باکو شرکت «سارمجد» با همکاری هنرمندان ایرانی این فیلم را در باکو و تبریز فیلمبرداری خواهد کرد.



سال آینده؛ سال فردوسی در تاجیکستان

سال ۱۹۹۳ در تاجیکستان، به عنوان سال فردوسی اعلام شده است.

آقای «خاجیف آتاهمدم» وزیر فرهنگ تاجیکستان ضمن اعلام مطلب فوق به ذکر برنامه‌های ویژه سال فردوسی پرداخت و گفت: به این مناسبت همهٔ تئاترهای جمهوری تاجیکستان، نمایشنامه‌هایی را براساس داستانهای شاهنامه به روی صحنه می برند که از جملهٔ آنها «برزو، پسر سهراب» است که اصل این داستان توسط آکادمی علوم، مورد تحقیق قرار گرفته است.

همچنین «جشنوارهٔ پرستو» که هر دو سال یکبار برگزار می‌شود، در سال ۱۹۹۳ به فردوسی اختصاص یافته است و همهٔ گروههای تئاتر حرفه‌ای ما در این جشنواره شرکت می کنند. و به نمایشنامهٔ برتر جایزهٔ بزرگی تعلق می گیرد.

سرانجام بازیگر نقش اسکارلت تعیین شد

ایزابل اجانی هنرپیشهٔ زن فرانسوی برای بازی در نقش اسکارلت اوهارا در فیلمی که به عنوان قسمت دوم فیلم برباد رفته، ساخته می شود، برگزیده شد.

برای بازی در این نقش هنرپیشگان زیادی کاندید شده بودند، که سرانجام ایزابل اجانی توانست با ربودن گوی سبقت از سایرین، از جمله همتای آمریکایی خود جولیا روبرتز، بازیگر این نقش شود. نقش اسکارلت در برباد رفته ۱ شهرت زیادی برای بازیگر آن، ویویان لی به همراه داشت به طوری که اورا یکشبه به شهرتی عالمگیر رساند.

...و یک سال گذشت

مراسم نخستین سالگرد درگذشت مهرداد اوستا قصیده‌سرای معاصر با سرودن اشعار، سخنرانی و اجرای برنامه موسیقی در تالار اندیشه اسلامی برگزار شد.

در این مراسم که جمعی از اساتید ادبی و شعرای معاصر ازجمله شمس آل‌احمد، مشفق کاشانی، دکتر شهیدی، شاهرخی و خانواده مرحوم اوستا حضور داشتند، لزوم توجه به ترکیبهای بدیع به کار رفته در مجموعه سروده‌های اوستا مورد تأیید قرار گرفت.



دکتر اصغر دادبه استاد ادبیات دانشگاه علامه طباطبائی از وجود جلوه‌های ادبی، هنری زیبا و اصیل در اشعار و خصوصاً قصیده‌های اوستا یاد کرد و گفت: یکی از معدود قصیده سرایانی که می‌توان پس از «بهار» از آن به عنوان فخر ادبی زبان فارسی یاد کرد، استاد اوستاست.

وی افزود: در موقعیت کنونی لازم است با توجه به قابلیتهای زبان فارسی در گسترش آن، خصوصاً در کشورهای افغانستان و جمهوری تاجیکستان کوشا باشیم.

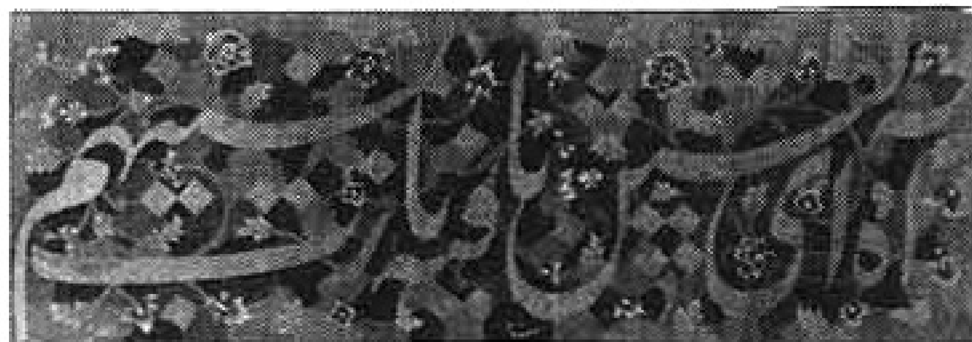
در این مراسم شاهرخی یکی از ادیبان زبان فارسی نیز دلایل ناشناخته ماندن استاد اوستا در زمان گذشته را پایبندی به اصول اسلامی، عدم استفاده از سخنان سطحی و کلام عامیانه و نجابت ذاتی ذکر کرد.

در ادامه این مراسم، اشعاری از مرحوم اوستا قرائت شد و جمعی از شعرای معاصر از جمله غلامرضا مرادی، یاور همدانی، حسین آهی، ایرج قنبری، استاد صفا، لاهوتی و احمد عزیزی اشعاری را در رثای استاد اوستا ارائه کردند.

در بخش دوم این مراسم موسوی گرمارودی از شعرای معاصر به قرائت شعر پرداخت و پس از آن قطعاتی از موسیقی ایرانی توسط جمعی از هنرمندان به اجرا درآمد.

مضامین نغز شاعران بلندآوازه در نقاشیخط یوسف رضایی

مضامین نغز و بی‌همتای شعر و ادب فارسی آنگاه



که در قالب پررمز و راز نقاشیخط قرار می‌گیرد گویی بهتر و نیکوتر قادر است مفاهیم خود را که لبریز از احساسات و عواطف شاعران بلندآوازه است در دل بینندگان هوشمند جاری سازد.

یوسف رضایی که در نگارش خط، دستی بلند و چیره دارد این بار نمایشگاهی را در نگارخانه نور برگزار کرد که وجه تازه هنر افسونساز نقاشیخط را که با ظرافت و ملاحت رنگ‌ها به هم آمیخته شده بود به رخ می‌کشید.

یوسف رضایی در این نمایشگاه، کوشیده بود، آثاری را که بر متن فیروزه‌ای رنگ کاشی‌های سنتی جلوه‌ای ماندنی داشت ارایه دهد که شیوه نو مذکور بر جذابیت آثارش می‌افزود.

کنگرهٔ شعر ویژهٔ آزادی خرمشهر

اولین کنگرهٔ شعر ویژهٔ آزادی خرمشهر به همت معاونت فرهنگی ستاد کل نیروهای مسلح و بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس روز ۳۱ اردیبهشت ماه سال جاری به مدت دو روز در شهر مقاوم خرمشهر برگزار شد.

در این کنگره که با حضور استادان دانشگاهها، شعرای متعهد، فرماندهان و رزمندگان قهرمان هشت سال دفاع خاص برگزار شد، برنامه‌های متنوع شعر خوانی، سخنرانی، نقد ادبی، کمیسیونهای متنوع و میزگرد پیرامون ادبیات دفاع مقدس و بازدید از مناطق جنگی صورت گرفت.

نمایشگاه آثار نقاشی سوسن قائم مقامی در نگارخانه سبز



هنر افسون کننده نقاشی، آنگاه که با تبحری شیداگونه درآمیزد، نقش‌های چشم‌نواز و تصاویر دلنواز می‌آفریند و به نیکوترین شیوه بر عرصه بوم تجسم می‌یابد.

سوسن قائم‌مقامی که آثار نقاشی خود را تا نهم اردیبهشت در نگارخانه سبز آذین کرده بود، از یک ویژگی ممتاز سود جسته که آن حوصله و بردباری بسیار در آفرینش یک اثر است و گویی سوسن قائمقامی تلاش دارد که پس از این درنهایت پختگی و تلاش همه‌سویه آثاری ماندگار بیافریند.

نمایشگاه آثار نقاشی این هنرمند معاصر به مدت سه روز در نگارخانه سبز برپا بود.

درگذشت بزرگ خاندان کامکار جامعه موسیقی ایران را سوگوار کرد.

استاد حسن کامکار موسیقیدان معاصر و بزرگ خاندان کامکارها درگذشت.

استاد حسن کامکار مدتها بود که از بیماری سرطان رنج می‌برد. وی به هنگام مرگ ۶۹ سال داشت.

حسن کامکار در فروردین ماه ۱۳۰۲ در شهر سنندج متولد شد. وی از همان کودکی استعدادی بارز در موسیقی داشت. اولین آشنایی او با ساز، خرید سه تاری از نوازنده‌ای نابینا به نام «علی خان» بود که با نواختن آن به دنیای موسیقی گام نهاد.

بزرگ خاندان کامکارها در ۱۲ سالگی در مدرسه موزیک نظام استخدام شد و این اتفاق در زندگی او سبب آشنائیش با انواع سازهای بادی و نواختن آنها با مهارت کامل شد. ساز اختصاصی استاد کامکار ویلون بود.

استاد حسن کامکار عمری را به جمع‌آوری، تدوین و ساخت آهنگها، نغمه‌ها و ترانه‌های فولکلور کردی و نت‌نویسی گذراند. او بیش از ۴۰۰ قطعه و ترانه ساخت.

ادبستان این ضایعه بزرگ را به خانوادهٔ هنرمند آن مرحوم و جامعهٔ هنری ایران تسلیت می‌گوید.

اولین بانک عکس ایرانی

نخستین بانک عکس کامپیوتری در ایران در واحد عکس حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی راه‌اندازی شد.

به همت واحد عکس حوزه هنری سیستم آرشیو این واحد بوسیله مدرنترین کامپیوترها تجهیز شده است و در این سیستم آرشیوی، مراجعه کنندگان در کوتاهترین مدت ممکن به عکسهای مورد نیاز دسترسی پیدا خواهند کرد.

ادبیات

□ شورگُل (مجموعه شعر)

همایون صنعتی زاده ـ چاپ علوی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۴۰ ص ـ ۱۰۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ پرندگان هم رفتند

یاشار کمال ـ ترجمهٔ کریم صادری ـ مؤسسه انتشارات تلاش ـ تبریز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۳۴ ص ـ ۶۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ پیرانه و پسینه

ایوان تورگنیف ـ ترجمهٔ محمود حدادی ـ نشر مرکز ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۵۱ص ـ ۹۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ دریغا! چلچراغ عشق افسرد (مجموعهٔ شعر)

علی بداغی ـ نشر توسعه ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۶۰ص ـ ۱۰۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ بانوی آب

بهمن صالحی ـ اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی گیلان ـ رشت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۱ص ـ ۶۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ ظلمت در نیمروز (نمایشنامه ـ برپایه رمان آرتوکسلر)

سیدنی کینگزلی ـ ترجمهٔ هوشنگ حسامی ـ نشر نجوا ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۶۷ص ـ ۹۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ درخت بلوط (خاطره ای از یك خلبان هوانیروز)

دفتر ادبیات و هنر مقاومت ـ به کوشش: حجت شاه محمدی ـ انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۲ ص ـ ۲۶۰ ریال.

□ بازخوانی شاهنامه ـ تأملی در زمان و اندیشهٔ فردوسی

مهدی قریب ـ انتشارات توس ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۴۴ ص ـ ۱۳۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ نمایش ژاپنی ـ زنده هزارساله

سولانژ یتری و دیگران ـ ترجمهٔ سهیلا نجم ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۲۳ ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ بابا طاهر چه می گوید

محمد رئوفی مهر ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۳۴ ص ـ ۱۰۰۰ ریال.

□ سه پرسش

لئوتولستوی ـ ترجمه: بریسا خسروی سامانی ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۹ ص ـ ۱۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ ۴۰ شعر

دکتر سیروس شمیسا ـ مؤسسه انتشارات ویسمن ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۷ ص ـ ۵۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ کلاف خورشید

هرمز ریاحی ـ نشر قطره ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۷۹ ص ـ ۴۵۰ ریال ـ قطع جیب بالتویی.

اجتماعی

□ روشهای تبلیغ و سخنرانی

احمد صادقی اردستانی ـ مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی ـ قم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۸۰ ص ـ ۵۰۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

تاریخ

□ جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاهان «باختران»

محمدعلی سلطانی ـ با مقدمه دکتر عبدالحسین نوایی ـ ناشر: مؤلف ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۲۵ص ـ ۳۷۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

دین

□ سیرهٔ رسول الله «ص» (بخش اول: از آغاز تا هجرت) دکتر عباس زریاب ـ انتشارات سروش ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۰۲ ص ـ قیمت با جلد نرم ۱۷۰۰ ریال ـ با جلد زرکوب ۲۹۰۰ ریال.

□ نظام حکومتی و اداری در اسلام

باقر شریف القرشی ـ مترجم: عباسعلی سلطانی ـ بنیاد پژوهشهای اسلامی ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۴۶۴ ص ـ ۱۹۰۰ ریال.

□ پیشوای دوازدهم، حضرت امام مهدی (ع)

نویسنده: هیئت تحریریه مؤسسه در راه حق ـ تهران ـ چاپ نهم ـ ۱۳۷۰ ـ ۹۵ ص ـ ۳۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ آخرین سفیر (داستان زندگی پیامبر گرامی اسلام «ص»)

بازآفرینه: رضا شیرازی ـ انتشارات پیام آزادی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۸۴ ص ـ ۴۵۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ مفتاح نور (شرح اصطلاحات عرفانی امام خمینی به ضمیمه فهرست موضوعات)

تحقیق و تنظیم: علی تاجدینی ـ انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۴۰ ص ـ ۹۸۰ ریال.

سفرنامه

□ سفرنامه کروسینسکی

ترجمه: عبدالرزاق دنبلی (مفتون) ـ مقدمه، تصحیح و حواشی: دکتر مریم احمدی ـ انتشارات توس ـ ۱۲۸ ص ـ ۴۴۰ ریال ـ قطع رقعی.

سیاست

□ مبانی تصمیم گیری استراتژیك

چارلز آر. شوانله ـ ترجمهٔ عباس منوریان ـ مرکز آموزش مدیریت دولتی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۴۷ ص ـ ۸۰۰ ریال.

ادبستان



فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور (با پست سفارشی)
یکسال	۴۵۰۰ ریال
ششماه	۲۳۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ۳۰ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ موسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی: ....

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف: ....

نام: ....

نام خانوادگی: ....

شغل: ....

آدرس دقیق پستی: ....

شماره تلفن: .... کد پستی: .... صندوق پستی: ....

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانه مؤسسه اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را در جریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.



□ اندیشه سیاسی غزالی

حاتم قادری ـ دفتر مطالعات سیاسی و بین المللی وابسته به وزارت امور خارجه جمهوری اسلامی ایران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۲۱ ص ـ ۸۵۰ ریال ـ قطع وزیری.

□ بحران خلیج فارس (جنگ نفت)

کار مشترک دفتر سیاسی و معاونت تبلیغات و روابط عمومی سازمان عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی ایران ـ ناشر: سازمان عقیدتی سیاسی ارتش جمهوری اسلامی ایران ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۵۸ ص ـ ۲۰۰۰ ریال ـ قطع رقعی.

□ جنگ جهانی دوم

هانری میشل ـ ترجمهٔ: دکتر عباس آگاهی ـ مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۲۸ ص ـ ۶۸۰ ریال ـ قطع رقعی.

عرفان

□ منطق عشق عرفانی

علیقلی بیانی ـ شرکت سهامی انتشار ـ تهران ـ چاپ سوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۹۳ ص ـ قیمت جلد شومیز: ۱۲۰۰ ریال ـ قیمت جلد زرکوب: ۲۲۰۰ ریال.

فلسفه

□ ثلاث رسائل

علامه محقق جلال الدین محمدبن اسعد دوانی ـ ناشر: مجمع البحوث الاسلامیه ـ مشهد ـ ۳۳۳ ص ـ ۱۲۵۰ ریال.

□ فلسفه علم

دکتر حیدر رقابی ـ انتشارات دانشگاه شهید بهشتی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۹۲ ص ـ ۷۰۰ ریال ـ قطع وزیری.

منبع

□ فهرست مندرجات مجلات کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی

انتشارات کتابخانهٔ مرکزی آستان قدس مشهد ـ دورهٔ هفتم ـ شمارهٔ دوم ـ مشهد ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۷۳ ص ـ قطع رقعی.

متفرقه

□ راهنمای پیشگیری از حوادث رانندگی

سیداحمد علی ضیایی ـ انتشارات مینم ـ اصفهان ـ چاپ اول ـ ۱۳۶۹ ـ ۱۷۶ ص ـ ۶۵۰ ریال قطع رقعی.

موسیقی

□ هشت گفتار پیرامون حقیقت موسیقی غنایی

تحقیق و نگارش: اکبر ایرانی ـ حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۱۶ ص ـ ۸۸۰ ریال. قطع رقعی.

هنر

□ کلید گنج سعادت (مجموعهٔ ۱۶ تابلو خط و مینیاتور)

تدوین، خط و نشر: صدیق ـ قطع رحلی.

نشریات تازه

□ صنعت چاپ (ماهنامهٔ فنی، خبری، عقیدتی)

شماره ۱۳۵ ـ اردیبهشت ۱۳۷۱ ـ ۹۲ ص ـ ۴۰۰ ریال. نشریهٔ وزین صنعت چاپ که ماهانه به همت دفتر فرهنگ، هنر، ارتباط منتشر می شود، شامل مطالب ذیل است:

روز جهانی کارگر، سال نو و سیاستهای تازه، سلاله های پاک پیامبر، مسائل و موقعیت حروفچینی در ایران، تحول حروفچینی به چه قیمت، به کدام سو؟، تکنولوژی و نیروی انسانی، کامپیوتر روی میز جابجی ها!... و حروف به راه افتادند، نرم افزارهای نشر کامپیوتری: ویژگی ها و امکانات، به غیراز حروفچینی کامپیوتری، طراحی قلم ها، طراحی حروف فارسی، زیبایی شناسی حروف، نشر کامپیوتری، فتوکمپوزیسیون، حروفچینی روزنامه ای، مهارت هایی که یک حروفچین باید داشته باشد، امتداد ذهن، واژه نامه.

□ حقوق (نشریهٔ دانشکدهٔ علوم قضایی و خدمات اداری)

سال اول ـ شمارهٔ دوم ـ فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۱ ـ ۴۰۰ ریال

در این شمارهٔ نشریهٔ قضایی «حقوق» می خوانیم:

قضاوت و قاضی در کلام امام(ره)، اهمیت اجرای حدود و مجازات مجرمین، شرح قانون حدود و قصاص، متن سخنرانی ریاست دیوان عدالت اداری در اجلاس پاریس، سیاست جنایی، توجیه و نقد رویه قضایی ـ سرقت غیرقابل گذشت، پیمانهای دولتی در فرایند تحول، حقوق بین الملل خصوصی تطبیقی، بررسی حقوق بین الملل خصوصی سوئیس، حقوق دارنده برات نسبت محل در فرانسه و...، جرائم علیه آسایش عمومی ـ موقعیت عنصر ضرر در جرم جعل و تزویر در اسناد، استفتائات فقهی و حقوقی.

□ حوادث

سال اول ـ ۱۶ صفحه ـ ۱۵۰ ریال.

هفته نامه اجتماعی حوادث انتشار یافت. این هفته نامه با پرداختن به حوادث اجتماعی روز سعی در تحلیل و شکافتن هرچه بیشتر مسائل مبتلابه جامعه دارد و در این میان از نقل حوادث گذشته نیز روی برنمی تابد.

هفته نامه «حوادث» حاوی مطالب خواندنی و قابل تأملی است.

□ ایران شناسی

سال اول ـ شمارهٔ ۳و۴ ـ ۵۰۰ ریال.

شماره های ۳و۴ مجله علمی، فرهنگی و هنری «ایران شناسی» منتشر شد. چهارشنبه سوری، نوروز در ایران، اسطوره شناسی نوروز، نوروز در کردستان و نوروز در شمال کشور ازجمله مقالاتی است که در این نشریه وزین فرهنگی ـ هنری به چشم می خورد.

شهر کتاب

